Н. С. Зелезинская

ГДЕ БУМАЖНОЕ СТАНОВИТСЯ РЕАЛЬНЫМ

Новые мотивы англоязычного подростково-молодежного романа

Издательский центр БГУ
Минск
2022

УДК 821.111.09"15/16"(092)Шекспир
ББК 83.3(Вел)42,43Шекспир
З47

Рекомендовано
Советом факультета социокультурных коммуникаций
Белорусского государственного университета 28.05.2020 г.
Протокол № 10

Автор
старший преподаватель кафедры теории и практики перевода
факультета социокультурных коммуникаций
Белорусского государственного университета *Н. С. Зелезинская*

Под научной редакцией:
руководителя Учебно-научного центра современных компаративных исследований РГГУ, ведущего научного сотрудника Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, доктора филологических наук, профессора *И. О. Шайтанова*;
профессора кафедры зарубежной литературы УО «Минский государственный лингвистический университет», кандидата филологических наук, доцента *О. А. Судленковой*

Рецензенты:
профессор кафедры зарубежной литературы
УО «Минский государственный лингвистический университет»,
доктор филологических наук, доцент *М. С. Рогачевская*;
доцент кафедры зарубежной литературы
Белорусского государственного университета,
кандидат филологических наук, доцент *Н. М. Шахназарян*

Зелезинская, Н. С.
З47 Быть или не быть: мотивы самоубийства в творчестве Уильяма Шекспира: монография / Н. С. Зелезинская. — Минск: Изд. центр БГУ, 2020. — 240 с.
ISBN 978-985-553-617-1

Данное монографическое исследование контекстуализирует суицидальные мотивы в произведениях Шекспира внутри широкого круга религиозных, культурных, социально-бытовых, исторических, языковых процессов, общность которых обусловила повышенный интерес к идее самоубийства на рубеже XVI–XVII веков. Методологически опираясь на работы А. Н. Веселовского по теории мотива, компаративистике и истории идей, автор монографии предлагает целостный анализ мотива самоубийства с целью выявить его семантику, структуру, эстетику и прагматику в поэтической системе Уильяма Шекспира.

Книга адресована шекспироведам, филологам, лингвистам, культурологам, студентам гуманитарных специальностей и всем, кто интересуется творчеством Шекспира и историей идей.

УДК 821.111.09»15/16»(092)Шекспир
ББК 83.3(Вел)42,43Шекспир

ISBN 978-985-553-671-1

«Я не герой своей жизни»

М.М. Бахтин

«В творении творится совершение истины —
творится по способу творения»

М. Хайдеггер

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Подростково-молодежный роман — самое яркое явление англоязычной литературы начала XXI века. При этом ни один из нашумевших подростковых романов не представляет собой будущую классику или выдающуюся книгу современности. Более того, «у литературы янг эдалт нет ни своего Генри Джеймса, ни Э. М. Форстера, ни Милана Кундеры. То есть ни один писатель не написал манифест подростковой литературы. Ни один практик не говорит от ее имени» [Roxburgh 2005: 4]. В некотором смысле такое положение вещей есть логическое продолжение размывания границы между элитарной и массовой литературой. В более широком понимании проблемы можно вести речь о глобальном размывании значений и структур.

Англоязычные подростково-молодежные романы представляются нам скорее некоей общностью, выделяющейся на фоне других явлений литературного процесса XXI века и заслуживающей самого пристального внимания исследователя как продукт осмысления разнообразных актуальных контекстов. Значимость подростковой литературы определяется ее возросшей популярностью во всем мире, увеличением читательской аудитории, вызванных как глобальной экспансией американской культуры во второй половине XX века, так и причинами психологического порядка: «Масавая літаратура актыўна і наўпрост звяртаецца да нашага ўнутранага жыцця — да нашых патаемных жаданняў, мар, нашай фантазіі, уяўленняў пра будучыню, нашай прагі незвычайных прыгод і асалод, яскравых эмоцый… Не толькі для свядомага, але і падсвядомага, да інстынктаў, страхаў і комплексаў» [Сінькова 2019: 7].

По мере развития литературы для подростков и молодежи наблюдается усложнение ее формы и содержания. Общим местом уже стало признание того, что в круг подросткового чтения вошли мотивы, ранее считавшиеся взрослыми. Нам эта тенденция видится как естественное развитие ниши подросткового чтения: «Функции подростковой литературы меняются. <…> Дети традиционно воспринимались как «другие» по отношению к взрослым, к ним искались отдельные подходы, круг тем для детской литературы был ограничен: многие из них считались слишком “тяжелыми”, а потому неподходящими для детской

психики или трудными для понимания ребенком. В последние десятилетия эти границы стали все больше размываться. С детьми начали говорить о многом из того, что раньше было запретным» [Соловьева 2017: 90].

Постоянный дрейф в сторону «взрослых» мотивов ведет к усложнению языка романа, следовательно, есть необходимость преодоления нормативных установок, требующих учитывать возрастные особенности адресата. Различение и оценка особенностей языка подросткового романа зависят не только от объективных показателей (наличие или отсутствие сленга или, например, метафор), но и от места «young adult» относительно детской и взрослой в сознании писателя и читателя.

Заметная тенденция заключается и в стремительной жанровой динамике литературы для подростков и молодежи, которая не только копирует изменения во взрослой литературе («любовный роман для мамы и такой же — для дочки, детектив для папы и детектив для сына. Происходило дублирование и взаимопроникновение взрослой и детской литератур, путались границы детского и недетского» [Арзамасцева 2005: 470]), но и способна на создание новые смыслов и, соответственно, новых жанров. Таким самобытным жанром является проблемный подростково-молодежный роман, порожденный глобальными состояниями и процессами современности. Термин «проблемный роман» в отношении подростково-молодежной литературы (англ. *problem novel*) широко применяется в англоязычном литературоведческом дискурсе (см. [Cart 2018; Cole 2009; Egoff 1980; Elmore 2017; Rocksburgh 2005; Strickland 2013], «Goodreads» etc). Данное исследование вводит термин в русскоязычный [Зелезинская 2020] и белорусскоязычный [Зелязінская 2021б] литературоведческий дискурс.

Подростково-молодежный проблемный роман выделяется из реалистического «young adult» романа общностью характерных мотивов: смертельной болезни (например, «Виноваты звезды» (*The Fault In Our Stars*, 2012) Дж. Грина), самоубийства («Тринадцать причин почему» (*Thirteen Reasons Why*, 2007) Дж. Эшера), физического и психологического насилия в семье («Скажи мне, Красная Шапочка» *Rotkäppchen muss weinen,* 2009) Б. Т. Ханики, «Мы были лжецами» (*We Were Liars*, 2014) Э. Локхарт), школьных терактов («Девятнадцать минут» (*Nineteen Minutes*, 2007) Дж. Пиколт), социальной дезадаптации («Загадочное ночное убийство собаки» (*Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, 2004) М. Хэддона) и др. Материалом данного исследования послужили американские и британские подростково-молодежные романы, где указанные мотивы являются ведущими. Также иллюстративно привлекались произведения немецкой, французской, белорусской, русской, шведской литератур. При отборе произведений мы ориентировались на списки лучших романов, составленные литературными отделами ведущих американских и английских СМИ, критиками и Американской библиотечной ассоциации, а также специальные исследования «Десятка лучших романов для тинейджеров», «Лучшие подростково-молодежные романы на все времена, или снова “Шоколадная война”» Т. Хиппла и Дж. Клэр-

бон, «Путеводитель по подростковым книгам» Н. Такера и Дж. Эклшар[1] (см. Приложение А).

Большинство упоминаемых в данной монографии авторов представляют собой довольно разношерстную компанию профессионалов и любителей. Некоторые представлены дебютным романом, другие — единственным удачным; творчество отдельных авторов рассматривается в эволюции, если она показательна для данной ниши. При всей своей эклектичности (а возможно, благодаря ей) совокупность рассматриваемых нами произведений способна дать достаточно полное и разностороннее впечатление о феномене реалистического «young adult» и непосредственно проблемного романа.

Как новый жанр литературы подростково-молодежный проблемный роман требует целостного литературоведческого анализа, разграничения и адекватного перевода взаимозаменяемых в большинстве случаев американских терминов *real young adult novel*, *problem young adult novel*, соотнесения с другими терминами в данной области (*teen novel*, *crossover books* и т. п.), решения проблемы границы, описания генезиса жанра, выявления семантики, структуры и прагматики жанрообразующих мотивов и т. д. Американское литературоведение, в котором литература «young adult» освещена широко и подробно, к сожалению, малоспецифично по отношению к жанру. Ряд вопросов поэтики и особенно аксиологии, если и не остается совсем без внимания, то не удостаивается системных исследований непосредственно в рамках жанра проблемного романа[2]. Знание определенных тенденций, того, что «история детской литературы — это история эволюции её запретных тем и изменения представлений о допустимых, недопустимых и обязательных предметах изображения в детских книгах» [Литовская: 2020], помогает позиционировать подросткоо-молодежный проблемный роман не столько как одно из проявлений направления «жесткого» реализма в зарубежной литературе начала XXI в., сколько как планомерный и ло-

---

[1] Teen Top Ten by the Young Adult Library Services Association, 2003–2009; Best Young Adult Novels of All Time, or The Chocolate War One More Time [Hipple 2005]. Tucker, N. and Eccleshare, J. The Rough Guide to Books for Teenagers, London: Rough Guides, 2003 [Tucker 2003].

[2] Среди наиболее значимых работ по YA-литературе young adult можно назвать «Подростково-молодежная литература» М. Карта (Young Adult Literature, 2016), «Введение в детскую и подростковую литературу» К. Коутс (The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature, 2017), «Путеводитель по исследованиям детской и подростково-молодежной литературы» Ш. Вулф (Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature, 2014) «Критический обзор подростково-молодежной литературы» (Critical Exploration of YA Literature Victor Malo-Juvera, Craig Hill и многочисленные специальные исследования «О школьной травле и насилии» (Framing School Violence and Bullying in Young Adult Manga Drew Emanuel Berkowitz), «Расовый вопрос в подростково-молодежной прозе» М. Гилберт-Хики и М. А. Грин-Бартит (Race in YA Speculative Fiction, 2021), «Адаптация в подростково-молодежном романе» Д. И. Лоренс (Adaptation in Young Adult Novels, 2020), «Готическая подростково-молодежная проза» М. Дж. Смит (*Young adult Gothic Fiction*, 2021). Определенный интерес вызывает она и у российских и белорусских исследователей (Л. Алейнік, С. Масличная, Е. Погорелая, Т. В. Соловьева и др.).

гичный шаг развития всей ниши. В этом ракурсе необходимо говорить о проблемности как имманентном свойстве подростковой литературы. «На самом деле качеством, находящемся, со времен просветительства, в беспрерывном становлении в детской литературе, является именно проблемность: от Т. Дэя и других авторов XVIII в. до Пэйджета и Кингсли — это лишь одна, наиболее очевидная линия его развития» [Скуратовская 1984: 12]. Это и путь к решению сложного вопроса отнесения подростково-молодежной литературы к детской либо о выделении литературы для подростков и молодежи в отдельную группу наряду со взрослой и детской.

Однако наиболее значимая цель нашего исследования, которой подчинено решение всех вышеперечисленных задач, — осмыслить такое яркое явление начала XXI века как подростково-молодежный проблемный роман в поле гуманитарного знания современности, в связи с чем мы в наибольшей степени заинтересованы в поиске ответа на следующие вопросы:

— роль философского, религиозного, социального контекста и идей в формировании жанра подростково-молодежного проблемного романа;

— этико-философские основы характерных для подростково-молодежного проблемного романа образов обычного героя и героя с особенностями (равно как и причин ухода от идеального героя, супергероя и героя-бунтаря);

— причины популярности проблемного романа;

— парадокс обилия негативных эмотивных смыслов и этических норм в их видении сегодня, после опыта экзистенциализма;

— суть отношений в паре Я — Другой и их значимости для понимания аксиологии произведений Дж. Грина, Дж-Дж. Мойес, Дж. Нивен, Дж. Пиколт, Э. Сиболд, Дж. Томас, Дж. Фойера, Б. Т. Ханики, Дж. Эшера и др.;

— степень присутствия подростково-молодежного проблемного романа в европейских национальных литературах и его зависимость от ценностных установок социума.

Мотив — событие — се-бытие: методология исследования

С момента создания литературоведческой теории мотива через него осознавалась связь объективной действительности с художественной: «Под мотивом я разумею формулу, отвечавшую, на первых порах, общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» [Веселовский 2006: 538].

Мы будем исходить из того, что основная онтологическая категория — событие, что истина событийна, а событие конструктивно, и будем объединять эти суждения с теорией Ю. М. Лотмана о том, что событие в художественной реальности есть мотив. Поскольку центром структуры мотива является предикативность (Я. Пропп и др.), то мотив в его связи с реальностью понимается как событие (Б. В. Томашеский, Ю. М. Лотман,

И.И. Силантьев), и указывает на действие героя (поступок — М.М. Бахтин) или его состояние[3].

В литературном произведении изображаются конкретные события нахождения, узнавания, дарения, убийства, путешествия и т.п., связанные с конкретными персонажами в конкретных обстоятельствах. Таким образом, мотив как отдельное событие представляет здесь-бытие (се-бытие). Но через повторяемость и кумулятивность как имманентные свойства мотива реализуется возможность осознания отдельных событий в общем человеческом существовании на земле. «Літаратура мысліць матывамі. Аднак і матывы як вялікі і невычарпальны эстэтычны вопыт таксама «мысляць» у літаратуры» [Жук 2009: 3]. Опыт любого человека, отдаленного во времени и пространственно, через мотивы «ўліваецца ў наш штодзенны вопыт праз яго новае перастварэнне і ўваходзіць знакам асабістага асэнсавання» [там же].

И так как поступок неотделим от героя (мотив есть неразложимая формула!), мир как целое раскрывается для нас не только в самом событии, но также в той или иной установке субъекта по отношению к миру. Предметом вопроса становится и сам спрашивающий о мире. «Эти конкретно-индивидуальные, неповторимые миры действительно поступающих сознаний, из которых, как из действительных реальных слагаемых, слагается и единое-единственное бытие-событие, имеют общие моменты, не в смысле общих понятий или законов, а в смысле общих моментов их конкретных архитектоник. Эту архитектонику действительного мира поступка и должна описать нравственная философия, не отвлеченную схему, а конкретный план мира единого и единственного поступка, основные конкретные моменты его построения и их взаимное расположение. Эти моменты: я-для-себя, другой-для-меня и я-для-другого; все ценности действительной жизни и культуры расположены вокруг этих основных архитектонических точек действительного мира поступка: научные ценности, эстетические, политические (включая и этические и социальные) и, наконец, религиозные. Все пространственно-временные и содержательно-смысловые ценности и отношения стягиваются к этим эмоционально-волевым центральным моментам: я, другой и я-для-другого» [Бахтин 1986: 68].

Таким образом, мотивный анализ позволяет в предельно широком смысле судить о философских, социальных, религиозных контекстах эпохи, нравственных идеях, культурных ценностях, отображаемых в художественной реальности произведения. Очень сложно уловить их и правильно оценить в процессе становления, поскольку идеи, ценности,

[3] «Оправдано желание выявить типологию мотивов, упорядочить наши представления об их функциях и возможностях. Наиболее общее деление мотивов на несюжетообразующие, передающие эмоциональные и интеллектуальные реакции персонажей, порождающие движение повествования или описания, передачу переживаний (в лирике). Со стороны функционально-содержательной м.б. выделены внешне статичные: мотивы-экспозиции, мотивы-описания, мотивы-характеристики, мотивы-эпилоги. Более динамичны мотивы-связки, мотивы-переходы, мотивы-диалоги. Наибольшей динамикой отличаются мотивы-события, мотивы-действия, мотивы-поступки» [Путилов 1994: 178–179].

контуры эпох сами являются осознанными культурно-историческими фактами и обществом мыслятся как готовые, заданные в определенных временных рамках. Следовательно, и мотивы должны рассматриваться не хаотично, а упорядоченно, например, через категорию жанра, само формирование и бытование которого отвечает запросу эпохи[4]. С этой точки зрения, «динамика жанровых структур — это реализация пассионарных для национального поля художественных идей» [Корань 1996: 10]. Рождение жанра всегда есть результат обновления идей и выход за рамки клише, момент неправильности, нарушения нормы, «няпэўнасці, нясталасці, нестандартнасці формы; момант якасна новага для свайго часу мастацкага сэнсавага звязу; момант нараджэння новай дастаткова значнай мастацкай ідэі» [там же: 13]. Не случайно здесь Л.Д. Синькова напоминает, что «в терминологии исторической поэтики А.Н. Веселовского динамика жанровых структур предстает как разворачивание сюжетных схем (тех или других *комбинаций мотивов*)» [Корань : 14].

«Комбинации мотивов», или «лейтмотивные гнезда» (И.В. Жук, Д.М. Лебедевич), или «мотивные комплексы» / «мотивные ряды» (О.М. Близняк, Е.А. Богданова, П.В. Панченко, О.Н. Русанова, О.А. Фарафонова, Новосибирская филологическая школа Е.К. Ромодановской)[5] как единства взаимодействующих сопутствующих мотивов в рамках одного художественного произведения[6] привлекли внимание литературоведов только в XXI веке и еще видятся неразработанной проблемой и требуют как теоретического осмысления, так и практических исследований.

Ярким примером такой работы является монография И.В. Жука, Д.Н. Лебедевича, А.Н. Петрушкевич, А.М. Пяткевича «Матыўная прастора беларускай літаратуры ХХ стагоддзя» (2009), в которой не только выявляется ряд лейтмотивных гнезд, свойственных белорусской литературе рассматриваемого периода, но и — через метафору как «тайный первичный смысл» — обозначены пути развития национальных идей в художественном творчестве. В этой перспективе понимание мотивов как «“слов” великого жизненно-духовного опыта общего наследия наших предков» [Жук 2009: 3], дает понимание жанра как культурной традиции и через него понимание нравственного пространства определенной на-

---

[4] Н.Д. Тамарченко в хрестоматии «Теоретическая поэтика: понятия и определения» приводит слова Г. Вильперта: «Собственная содержательная ценность мотива благоприятствует его повторению и часто оформлению в определенный жанр» Wilpert G. von. Sachworterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 591 цит. по [Тамарченко 2004: 197].

[5] Мотивный комплекс исследуется в ряде диссертационных работ: Фарафонова О.А. Мотивная структура романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Новосибирск, 2003); Шехватова А.Н. Мотив в структуре чеховской прозы (СПб., 2003); Русанова О.Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон» (Томск, 2006); Близняк О.М. Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы (Армавир, 2011) и др. Вопросам изучения сюжетно-мотивных комплексов русской литературы от Древней Руси до настоящего времени посвящена монография «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы» под ред. Е.К. Ромодановской (Новосибирск, 2012).

[6] В вышеназванных работах приводятся разные определения, не всегда подразумевающие одно и то же. Здесь приводится наше определение в качестве рабочего.

циональной литературы и наоборот. В своей монографии белорусские литературоведы ставят несколько задач перед исследователями мотивных комплексов: «что такое мотивные сочетания, какие типы сочетаемости существуют, какие художественные условия их формируют» [Жук 2009: 15]. В данном исследовании, которое видится нам методологическим продолжением «Матыўнай прасторы беларускай літаратуры ХХ стагоддзя», мы попытаемся задать эти вопросы жанру подростково-молодежного проблемного романа.

Теоретической основой исследования стали литературоведческие работы по теории мотива, жанра и эстетике литературного творчества (М. М. Бахтин, А. Н. Веселовский, Б. М. Гаспаров, И. В. Жук, Д. М. Лебедевич, Ю. М. Лотман, Л. Д. Синькова и др.) и подростково-молодежной литературе (М. Карт, Т. В. Соловьева, М. С. Рогачевская, С. Таунсенд, Дж. Эклшар и др.), философские труды М. Бубера, Г. Г. Гадамера, С. Кьеркегора, П. Слотердайка, М. Фуко, М. Хайдеггера и др., культурологические работы о парадигмальных культурных сдвигах Ю. М. Лотмана, М. К. Мамардашвили, Х. Ортега-и-Гассета, И. Пригожина, Ф. Фукуямы, К. Ясперса.

РАЗДЕЛ 1

ГЕНЕЗИС ПОДРОСТКОВО-МОЛОДЕЖНОГО ПРОБЛЕМНОГО РОМАНА

Сегодня картина подросткового чтения чрезвычайно богата и разнообразна, демонстрируя интерес юных читателей и к дистопиям, и к реалистическим романам, и к сагам про волшебников, и к любовным приключениям вампиров. По словам Майкла Карта, писателя и бывшего главы секции подростковой литературы Американской библиотечной ассоциации, книжная индустрия переживает золотой век подростково-молодежной литературы ("golden age of young adult fiction") [Cart 2018: 67]. Начало расцвета исследователь относит к 1998 г., когда была проведена первая «Неделя подросткового чтения»[7] для популяризации библиотек среди юных читателей. Диахронические исследования показывают, что буму «young adult» предшествовал ряд значимых трансформаций, происходивших в нише подростково-молодежного чтения на протяжении шести десятилетий. Знание истории YA-литературы не только способствует более полному знанию истории англоязычной литературы в целом, но и пониманию современных тенденций ее развития. Кроме того, выявление генезиса подростково-молодежного проблемного романа дает представление о его связи с другими жанрами и направлениями (социальным романом, любовным романом, проблемным романом, дистопией, триллером, романом воспитания и т.д.), позволяет выявить соперничество и взаимообогащение реалистической и фантастической литературы для подростков и молодых взрослых, поможет лучше сориентироваться в терминологии и аргументировать разграничение ряда терминов.

Первая книга специально для подростков — «Семнадцатое лето» Морин Дейли (Seventeenth Summer) — была опубликована в США в 1942 г. Вслед за этим романом о первой любви для девочек стали появляться и другие,

[7] Teen Read Week, с 2018 г. поменяла название на TeenTober.

чрезвычайно похожие, а параллельно — и книжки для мальчиков о дружбе, спорте, соперничестве, школе. Довольно быстро их незатейливость и шаблонность привели подростков к возмущению или скуке, а писателей — к новым решениям. Выдающиеся произведения последующих двух десятилетий «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера (1951), «Убить пересмешника» Харпер Ли (1960), «Заводной апельсин» Э. Берджесса (1962), «Такие дела, кот» Э.Ч. Невилл (1964), «Изгои» Сюзан Хинтон (1967) ставят новые вопросы и создают прецедент: новый герой, новые проблемы, мотивы, язык.

Успех американского подростково-молодежного романа «Изгои» объясняется, возможно, тем, что Сюзан Хинтон написала книгу о подростках будучи подростком — в шестнадцать лет. «Эти бесконечные книжки о том, что Мери Джейн собирается на выпускной с капитаном футбольной сборной, а потом оказывается там с соседским мальчиком, и все это здорово, не вызывали особого доверия у меня и не вязались с реальной жизнью. Меня вдохновляли «Унесенные ветром», «Большие надежды», «Призрак дома на холме» Ширли Джексон, книжки про ковбоев — все то, что пишется для взрослой аудитории, но так привлекает подростков», — рассказывала много позже Сьюзан Хинтон. — «Как и все подростки, я была уверена, что взрослые ничего не смыслят в происходящем. Я их не понимала, мне было проще забить на них» [Michaud 2014]. Несмотря на некоторую наивность отдельных сцен, простоту языка и поэтики, Хинтон смогла сказать правду о подростковом мире и увлечь своей правдой и простотой, которых, вероятно, так не хватало молодому читателю.

«– Кем лучше всего быть, когда встречаешься с отбросами общества в темном переулке?

— Мастером дзюдо?

— Нет, таким же отбросом общества»[8] (*The Outsiders*).

В отношении остальных приведенных примеров вопрос о целевой читательской аудитории менее однозначен, но, определенно, в этих романах было нечто, что вдохновило авторов писать непосредственно для подростков, обращаясь к подростковому сознанию, опыту, запросам. И американцы оценили и актуальность, и перспективность «young adult» литературы. Сюзан Хинтон вспоминает, что первый тираж «Изгоев» вышел в мягкой обложке, дизайн которой был ориентирован на взрослую аудиторию, продавался в аптекарских магазинах и при этом не особо хорошо. Лишь одна группа населения покупала его охотно — учителя. Они брали книгу для обсуждения с подростками на уроках. «И тогда издатели поняли, что перед ними открывается огромный новый рынок» [Michaud 2014]. В 60-х гг. Американской библиотечной ассоциацией уже широко используется термин «young adult» для обозначения литературы для читателей 12–18 лет.

В 1970-х подростки зачитывались фантастическим «Кристальным гротом» Мэри Стюарт (*The Crystal Cave*, 1970), дневником юной наркоманки «Иди, спроси Алису» Беатрис Спаркс (*Go Ask Alice*, 1971), историей Мелиссы, живущей в травмирующей семейной обстановке с пьющей матерью и гуля-

---

[8] Перевод А. Завозовой приводится по: Хинтон С. Изгои. Москва: Livebook, 2019.

щим отцом «В любом случае я проиграю» Изабель Холанд (*Heads You Win, Tails I Lose*, 1973), «Цветы на чердаке» Вирджинии Эндрюс (*Flowers in the Attic,* 1979), а самым ярким литературным явлением десятилетия стали для них книги Джуди Блум. В разных интервью Блум повторяет, что в ее детстве от юного поколения скрывали множество сведений об окружающем мире, о людях и отношениях между ними, что такие секреты расстраивают и обижают детей и подростков, осложняют их взросление [Flood 2014; Corneal]. «Это ты, Бог? Это я, Маргарет» (*Are You There God? It's Me, Margaret*, 1970), «Шейла Великолепная» (*Otherwise Known as Sheila the Great*, 1972), «Дини» (*Deenie*, 1973), «Навсегда» (*Forever…*, 1975), написаны, главным образом, для девочек о происходящих с ними психологических и физиологических переменах: взрослении, менструации, влюбленности, ревности, зависти, зависимости от взрослых. Писательница стремилась говорить с подростками и о сложных вопросах бытия: смерти, вере, справедливости, вине.

Несмотря на огромный успех творчества Джуди Блум (в мире продано 85 млн экземпляров ее книг), ее стиль постоянно подвергался нападкам критиков, которые считали недостаточной глубину, с которой писательница говорила на серьезные темы, язык — слишком простым, повествование — зацикленным на несущественных деталях [Corneal]. Но именно эти особенности стиля делают романы Блум похожими на дневники реальных подростков. Кроме того, из-за внимания писательницы к «недетским» мотивам смерти, религии и секса ее книги в «скромных» 80-х подвергались цензуре, но сегодня ее творчество видится нам как предвосхищение проблемного подросткового романа, а введенные ею мотивы плотно вошли в круг подростково-молодежного чтения в XXI веке. Автор говорит в интервью, что «дети не замечают то, что еще не способны понять, поэтому нет необходимости скрывать от них что-либо. Если же им не до конца понятно, они и дут к родителям с вопросами, и вот тут самое время объяснить ребенку сложные темы так, как вам бы это хотелось подать, а не отворачиваться, не истерить и выбрасывать книжку, потому что пубертатный возраст все равно наступит» [Corneal].

Похоже складывалась судьба многих реалистических романов как американских, так и английских. Знаменитый роман Роберта Кормье «Шоколадная война» (*The Chocolate War*, 1974) тоже подвергся цензуре, но впоследствии был отмечен как лучшая книга для подростков и молодых взрослых по результатам исследования, проведенного среди профессорско-преподавательского состава школ и колледжей Великобритании [Hipple 2005: 99]. Кормье затрагивал непростые темы и в других романах: насилие, психические болезни, предательство, месть. По отношению к таким романам и стали применять термин «проблемный роман» (problem novel), или «однопроблемный роман» (one-problem novel) (С. Роксберг [Rocksburgh 2005: 4], Ш. Игофф [Egoff 1980: 357]), хотя говорить о широком распространении жанра еще не приходится, скорее, о скандальности и популярности отдельных произведений, авторы которых пытались обсуждать актуальные проблемы современных подростков, а не выдуманый идеальный мир невинности, как было принято в детской литературе с XIX в. Можно отметить, что 70-е стали моментом выделения

американской литературы «young adult» в отдельную группу, отличную от взрослой и от детской литератур. Данный процесс произошел в других национальных литературах позже либо не произошел вовсе до сих пор.

Примечательны и паттерны читательских и критических реакций на новые мотивы подростковой литературы. В основном, мы отмечаем движение от жесткой цензуры к принятию и увлечению. К предыдущим примерам добавим роман «Убить мистера Гриффина» (*Killing Mr. Griffin*, 1978) Луи Данкен, где описывается убийство школьного учителя четырьмя старшеклассниками. Этот роман очень неоднозначно оценен в рецензиях «Нью-Йорк Таймс» за 1978 г. Так, Р. Пек называет сюжет «больной фантазией», язык — грубым и буквальным, выражает сомнения насчет потребности молодежи в романах «о наркотиках, сексуальной свободе и пропролетарских бандах», но при этом отдает должное тому, что в романе подростки изображены «как они есть, со всей их вывернутой логикой и способностью оправдать что угодно» [Peck 1978: 14]. Спустя всего четыре года роман Данкен был удостоен премии Массачусетской детской книги (1982 г.) и премии Алабамской Камелии за книгу для детей (1982–1983 гг.). Тенденция на этом не сворачивается: со временем подростковые триллер и саспенс стали настолько привычными, что создатели фильма по мотивам «Убийства мистера Гриффина» в 90-х гг. пошли на ужесточение сцен насилия, добавление депрессивных эмотивных смыслов, негативизацию образов подростков и превратили его в слэшер. Та же судьба постигла роман Данкен «Я знаю, что вы сделали прошлым летом» (I Know What You Did Last Summer, 1973) и ряд других произведений.

Можно констатировать, что слащавость и позитивизм литературы для молодых сменились зрелым и даже жестким реализмом, обострилось противопоставление мира подростков миру взрослых. Тип бунтаря, изгоя, аутсайдера, введенный Хинтон и Сэлинджером, за два десятилетия становится самым популярным в нише. Формируется фокус на серьезных социальных темах, но затем список проблем 70-х (развод, булинг, наркотики) исчерпывается, сменяется культурная парадигма, и т. н. однопроблемные «single-problem novels» романы приедаются.

Спокойные 1980-е ознаменованы тематическим и жанровым расширением подростково-молодежной литературы за счет гибридизации (например, приключения, фантастика, школьный и любовный романы, смешанные в разных пропорциях в 181 книге серии «Школа в Ласковой Долине» (*Sweet Valley High*, 1983–2003) Френсин Паскаль), а также благодаря проникновению в сферу сверхъестественного и ужасного (апофеоз любви к которому пришелся на незабвенный «Твин Пикс»). Огромной популярностью пользовались триллеры с вампирами и призракам Кристофера Пайка, хоррор-серия «Улица страха» Р.Л. Стайн (*Fear Street*, 1989–2005), триллеры и готические романы Луи Данкен[9].

К 1990-м мы наблюдаем всплеск фэнтэзи и дальнейший уход от подростково-молодежной проблематики. Эльфийские и гоблинские приключения, не ориентированные на какой-либо определенный возраст, пере-

---

[9] Интересны результататы исследования Т. Хиппла и Дж. Клэрбон [Hipple 2005: 99], со-

крывают все другие тренды, ниша подростково-молодежной литературы снова пустеет: «Когда в 90-е я был ребенком, книжек, которые вызывали у меня хоть какой-то интерес, в библиотеке набиралось полки на три. Теперь мне кажется, три полки превратились в три зала», — делится Шеннон Петерсон, бывший глава секции подростковой литературы Американской библиотечной ассоциации [Strickland 2013].

Этот перерыв продолжался до 2000-х, пока не появилась серия про Гарри Поттера. Джоан Роулинг не только увлекла подростковую аудиторию приключениями подростков-волшебников (больше по маркетинговой инициативе издателей — сама писательница первоначально никак не ограничивала возраст читательской аудитории), но и блестяще воспользовалась наследием Толкина, показавшим потенциал соединения фэнтэзийных сюжетов с актуальными культурно-историческими контекстами и, следовательно, с проблемностью. Сильной стороной знаменитой серии стала жанровая гибридизация. Явившиеся в начале 2000-х вампирская сага Стефани Мейерс «Сумерки» и дистопия Сюзан Коллинз «Голодные игры» породили лавину эпигонских произведений, от которых подростки в силу низкого уровня требовательности к стилю и новизне не могли оторваться. С этого момента можно вести речь о полноправной представленности разных жанров художественной прозы в нише подростково-молодежной литературы и, собственно, констатировать вторую волну, или «золотой век», английского и американского «young adult».

Фантастическое измерение, будь то фэнтэзи или паранормальная литература, интересно подросткам из-за того, что показывает два мира и переход между ними. «Сами подростки всегда тоже на переходе, между детством и взрослостью, они словно пойманы в ловушку этого перехода, и литература «young adult» помогает преодолеть дуалистичность двух миров», — объясняет Дженнифер Линн Барнс, специалист в области когнитивистики и подростковый писатель [Strickland, 2013]. Этот же эффект психологической поддержки при переходе от детства к статусу взрослого, в кризисный период физиологических изменений, становления критического мышления, обострения эмоциональности и оценочности оказывает вся литература, рассказывающая о подростках и апеллирующая к сознанию подростка, почему, кстати, двоемирие является отличительной чертой «young adult». Нил Гейман видит суть фэнтэзи в другом: «Сказки про фей более чем правдивы, не потому, что они говорят, что драконы существуют, но потому, что они показывают, что дракона можно победить» (*Coraline*). Замечание Геймана позволяет увидеть важнейшую тенденцию современной подростково-молодежной и, пожалуй, даже всей художественной литературы XXI в. — сближение и даже смешение реалистического и фантастического направлений (реалистические мотивы проникают

гласно которым наиболее популярными среди подростков книгами в 2005 г. являлись следующие: *The Giver* by Lois Lowry, *The Outsiders* by Susan Hinton, *Speak* by Laurie Halse Anderson, *Staying Fat for Sarah Byrues* by Chris Crutcher, *Hatchet* by Gary Paulsen, *Holes* by Louis Sachar, *Monster* by Walter Dean Myers, *Weetzie Bat* by Francesca Lia Block, *The Watsons Go to Birmingham* by Christopher Paul Curtis 1963, *Make Lemonade, Out of the Dust* by Karen Hesse, *The Pigman* by Paul Zindel.

в фантастические романы и наоборот, актуальность этой тенденции очевидна по популярности дистопии и городского фэнтези). Это сближение не так давно отрефлексировано в одном из интервью С. Хинтон к 50-летнему юбилею «Изгоев». Рассказывая о своей любви к американскому шоу о паранормальных явлениях (Supernatural), знаменитая писательница отмечает: «Я прихожу на это шоу раза два в год, они приглашают меня как музу. Там миллион моих поклонников. Верно, тут есть какая-то связь»[10].

Интересно, что борьбы между этими направлениями теперь совершенно не наблюдается, коль скоро были найдены точки соприкосновения. Тех и других публикуется все больше. С 2000 г. реалистические романы демонстрируют все более высокий уровень художественности, оставаясь верными характеристикам «young adult» (двоемирие, простой язык и т.д.). Во всевозможные списки бестселлеров попадают «Хорошо быть тихоней» Стефана Чборски (*The Perks of Being a Wallflower* 1999), «Говори» Лори Холс Андерсон (*Speak*, 1999), «Книжный вор» Маркуса Зусака (*The Book Thief*, 2005), «Милые кости» Элис Сиболд (*Lovely Bones*, 2004), многие романы Джона Грина: «В поисках Аляски» (*Looking for Alaska*, 2005), «Бумажные города» (*Paper Towns*, 2008), «Виноваты звезды» (*The Fault in Our Stars*, 2012) — и десятки других. Все романы такие интересные, что их начинают читать не только подростки и молодые взрослые, но и те, кому за тридцать. Массовое расширение аудитории за счет верхней возрастной границы получило название кроссовера (подробнее см. «Подростковая литература как зеркало общества»).

Среди разновозрастных читателей девушек и женщин в процентном отношении больше. С. Хинтон отмечает: «Было время, когда подростковые книги предназначались главным образом для мальчиков. Сейчас почти все пишется для девочек, мальчики остались в стороне» [Michaud 2014]. Однако в наиболее значимых подростковых романах удерживается определенный гендерный баланс среди протагонистов (практически все повествования Джона Грина, например, ведутся от лица парней).

Характер протагонистов сильно отличается от характеров их сверстников из 70-х. Яркие смелые бунтари встречаются только в дистопиях, ведь в реальной жизни, отображенной реалистической прозой, таких давно уж нет. Мальчики и девочки, четырнадцать им или двадцать пять, отличаются тем, что ничем не отличаются, а также в разной степени выраженной «уязвимостью» — психологической травмой, социальной дезадаптацией, физической или интеллектуальной недостаточностью. Кроме того, проблемный роман не боится наделять героев негативными эмоциями: гневом, страхом, чувством вины и др. Среди них — онтологически неотъемлемое ощущение небезопасности. Вызванное социально-политическими реалиями эпохи, оно переходит из романа в роман. Одним из первых примеров можно назвать второй роман Р. Кормье «Я – сыр» (*I am Cheese*, 1997). Сюжет отзывается на политический контекст эпохи,

[10] Ihnat G. Outsiders author S.E. Hinton is still gold after 50 years. The A.V. Club. 2017. May16. Available from: https://www.avclub.com/outsiders-author-s-e-hinton-is-still-gold-after-50-yea-1798262219

развивая мотивы заговора, коррупции, шпионажа, поиска истины. Главный герой романа, подросток Адам, попадает в программу защиты свидетелей, позже — в больницу для психически больных людей, подвергается допросам и оказывается в смертельной опасности. Мотив потери чувства безопасности тщательно проработан и относится к числу доминирующих. В других упомянутых выше произведениях причины и следствия совершенно другие (например, в теракте погибает папа Оскара, мальчик теряет чувство безопасности, занимается членовредительством и не спит по ночам; Линда после смерти сестры от рук насильника замыкается в себе и боится строить отношения со всеми вокруг; травмирующий семейный опыт приводит Аляску к самоубийству), но мотив сохраняется. Ощущение небезопасности является доминирующими для юного поколения начала века, а мир понимается как реальность неопределенности, что сегодня является общим местом и в чем можно бесконечно убеждаться [Пригожин 1991; Бакшутова 2018]. Современные авторы показывают, что здоровых, не травмированных, благополучных, идеальных подростков (по умолчанию, и взрослых) вообще не бывает, что быть проблемным совершенно нормально и что с этим можно справиться при определенном уровне эмпатии со стороны окружающих. Несомненно, такой герой вызывает искреннее доверие у юного читателя. Вероятно, в этом секрет популярности подростково-молодежного проблемного романа.

Сюжет большинства из них построен на конфликтах действительности начала XXI века (хотя некоторые освещают Холокост, войны, военные конфликты прошлого столетия). Под воздействием глобальных политических событий и социокультурных перемен подростковые авторы стали описывает все более масштабные и страшные в своей неразрешимости проблемы: потерю близкого, суицид, смертельные болезни, детское донорство — указывая на амбивалентность и недостаточность существующих на сегодня решений. Теракт 11 сентября 2001 года изменил сознание всех поколений, а сознание молодых было им сформировано в очень значительной степени. Пришло осознание потенциального зла и одинаковой беспомощности перед ним ребенка и взрослого.

Вследствие новой философской парадигмы авторы отказались от прямого противостояния мира подростков и мира взрослых, а переключились на конфликт систем ценностей. Отсюда произошло и изменение героя подросткового романа от отщепенца к подчеркнуто обычному молодому человеку, что фокусирует внимание на глобальности проблемы и указывает на понимание вовлеченности каждого в ужас бытия. В описываемых конфликтах ребенок изначально не может победить зло, поскольку оно онтологически укоренено в мире, следовательно, вопрос ставится в другой плоскости: как ребенок может выжить в мире зла. Романы, в которых данные мотивы вышли на передний план, выделились в отдельный жанр проблемного романа. Этому жанру свойственны все черты подростково-молодежной прозы, как то распадение картины мира на детскую и взрослую, простой язык, одна сюжетная линия, нарочито обыкновенный герой или герой с особенностями, повествование от первого лица, прием ненадежного нарратора и т.д.

Самые темные стороны нашей действительности нашли отражение в произведениях Джона Грина, Джонатана Фоера, Энджи Томас, Джея Эшера и т.д. Американские авторы не уклонились, пожалуй, ни от одной проблемы современности, не примерив их на подростка; большинство подростковых писателей считает, что именно с молодежью нужно говорить о сложном и важном, поскольку только она способна на свежий взгляд, на новые решения, ведь взрослые слишком привыкли к насилию, жестокости и лицемерию.

Определенно, это тот же проблемный роман, что мы наблюдали в 1970-е, только в обновленном контекстами виде. Иногда можно увидеть и другое название жанра — социальный подростково-молодежный роман. Это название апеллирует к отдаленному во времени социальному роману XIX–XX вв., у которого современный жанр позаимствовал прагматическую задачу привлечь внимание читателя к определенной проблеме социума. Разница видится в том, что социальный роман показывает срез общества на фоне разнообразных проблем, а подростково-молодежный проблемный роман показывает определенную проблему глобального общества и судьбу подростка внутри этой проблемы. Однако есть определения социального романа, нивелирующие эту дистанцию: социальный роман, также известный как проблемный (или протестный) роман, — это «художественное произведение, в котором преобладающая социальная проблема, такая как гендерные, расовые или классовые предрассудки, драматизируется через ее влияние на героев романа» (Encyclopedia Britannica). Американский писатель, литературовед, автор книги «Литература Young Adult: от романтики до реализма» (Young Adult Literature: From Romance to Realism, 2016) Майкл Карт определяет проблемный роман как «книгу, сфокусированную на современном состоянии социальных проблем, где персонажи должны выучить некий преподанный этими проблемами «урок» [Cart 2016: 17].

В XIX веке писатели говорили о таких социальных проблемах как бедность, плохие условия работы на фабриках и шахтах, тяжелое положение рабочих, детский труд, насилие в отношении женщин, низкий уровень образования, социальная незащищенность женщины и ребенка, высокая смертность среди детей, отсутствие института детства, антисанитария городских улиц и жилищ, эпидемии, рост преступности[11].

Хотя многим кажется, что в XXI веке мир стал другим, изменились исторические, политические, социокультурные контексты, но, вчитываясь в проблемные романы, мы с удивлением обнаружим, что значительная

[11] Практически все эти темы представлены в социальных романах Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (1837–1839), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838–1839), «Лавка древностей» (1840–1841), «Большие надежды», «Тяжелые времена», «Холодный дом», «Крошка Доррит», в «Мэри Бартон» (1848) Э. Гаскелл, «Ширли» (1849) Ш. Бронте. Социальный протест был ярко выражен и в других национальных литературах: в «Западне» (L'Assommoir, 1877), «Жерминале» (Germinal, 1885) и других романах Э. Золя, «Отверженных» (1862) В. Гюго, «Униженных и оскорбленных» (1861) Ф. М. Достоевского, «Хижине дяди Тома» (1852 г.) Г. Бичер-Стоу, «Гекльберри Финне» (1884) М. Твена. Во многих из них протагонистами становились подростки и молодые взрослые как одна из наиболее уязвимых социальных групп.

часть центральных мотивов повторяется. Суть обвинения, брошенного обществу Ричардом Райтом в «Родном сыне» (*Native Son*, 1940), Ральфом Эллисоном в «Человеке-невидимке» (*Invisible Man*, 1952), Энджи Томас в «Ненависти, которую ты порождаешь» (*The Hate You Give*, 2017) и Ником Стоуном в «Дорогом Мартине» (*Dear Martin*, 2017), одинакова: расистские стереотипы живы до сих пор. Насилие остается насилием и в «Замке Броуди» (*Hatter's Castle*, 1931) Арчибальда Кронина, и в «Скажи, Красная Шапочка» (*Rotkäppchen muss weinen*, 2009) Беате Терезы Ханики, и в «Меня зовут Сол» (*Sal*, 2018) Мика Китсона. На материльном неравенстве сконцентрированы «Гроздья гнева» (*The Grapes of Wrath*, 1939) Джона Стейбека и «Воронята» (*The Raven Boys*, 2012) Мэгги Стивотер. Герои «Комнаты Джованни» (*Giovanni's Room*, 1956) Джеймса Болдуина и романа «Аристотель и Данте открывают секреты Вселенной» (*Aristotle and Dante Discover the Secrets of the Universe*, 2012) Бенджамина Алайе Саенсе ищут собственную идентичность и сексуальность. Именно в социальном романе XIX в. отразилась зарождающаяся идея инклюзивности (что показал П. Моррис на примере «Ширли» Ш. Бронте, «Истории Генри Эсмонда» У. Теккерея, «Холодного дома» и «Нашего общего друга» Ч. Диккенса, «Севера и Юга» Э. Гаскелл, «Ромоls» Дж. Элиот [12, p. 261]), но полное развитие она получила уже в огромном количестве подростково-молодежных романов («Жутко громко и запредельно близко» Дж. Фоера, «Лужок черного лебедя» Д. Митчелла, «Загадочное ночное убийство собаки» М. Хэддона и др.).

Безусловно, есть и расхождения в семантике, структуре и прагматике выявленных мотивов социального романа и проблемного подростково-молодежного романа. Если в XIX–XX вв. волевые женщины боролись с дискриминацией («Без работы» Маргарет Хакнес, 1888), то сейчас акцент перенесен на психологическую подоплеку положения жертвы дискриминации или насилия, на манипуляционные стратегии сильного по отношению к слабому, на замещение позиции угнетающего по отношению к еще более слабому, например, ребенку («Мы были лжецами» Э. Локхарт, 2014). Причины травмирующих и катастрофических ситуаций сегодняшние авторы ищут не только и не столько в социальных процессах, но и в психологических, религиозных, политических, философских и культурных[12]. Это означает, что рассматривать подростково-молодежный роман исключительно в рамках социальных взаимоотношений не продуктивно[13], и это также побуждает нас избрать термин «проблемный роман» (а не «социальный роман») как менее ограниченный и, в то же время, отражающий особенности его поэтики.

На протяжении первых двух десятилетий XXI века англоязычный проблемный роман являлся одним из наиболее успешных жанров под-

---

[12] В этой перспективе стоит вспомнить неожиданную популярность творчества Эйн Рэнд. Можно предположить, что оно, не будучи востребованным современниками, привлекло читателей XXI века в силу своей полифоничности, поликонтекстности и семантической амбивалентности.

[13] То же предупреждение против чрезмерного увлечения социальным фоном романа высказывает И. В. Жук, предлагая обратить больше внимания на «эстетические идеи и поэтику произведений» [Жук 2009: 10].

ростково-молодежной прозы, разрабатывая свои темы и при этом демонстрируя характерные черты поэтики янг эдалта. Акцентируя сложные проблемы современности, он создает мир, идентичный с тем, в котором живут реальные подростки, оказывает им психологическую поддержку, дает надежду на то, что все можно пережить и найти себя. При этом проблемный роман часто вбирает в себя фантастические элементы или, наоборот, фантастический роман разрабатывает мотивы социального неравенства, смерти, донорства, самоубийства, свойственные проблемному роману. Общая картина литературы для молодого читателя отличается жанровым разнообразием и гибридизацией ввиду той многозадачности, которую она сегодня выполняет. Это работает и в обратном направлении: благодаря жанровому разнообразию каждый подросток находит в литературе «young adult» что-то свое. Окидывая взглядом практически вековую историю подростковой и молодежной литературы, можно констатировать, что смелость авторов и стремление к разнообразию явилось залогом ее успеха и развития.

Подростковая литература как зеркало общества

Влияние американского подростково-молодежного романа на широкий круг читателей сегодня трудно переоценить. Очевидно это стало, наверное, в 2012 году, когда роман «Виноваты звезды» Джона Грина (“The Fault in Our Stars” by John Green) сходу попал на первое место в списках бестселлеров детской литературы «Нью Йорк Таймз» и еще трех изданий и продержался на нем семь недель, а сам автор вошел в список ста самых влиятельных людей мира по версии журнала Форбс. «Виноваты звезды» — сочетание трагического, романтического, идеалистического и комического в истории любви и дружбы подростков, больных раком. Это размышление о выборе в ситуации, когда саму возможность выбора трудно представить.

Продажа миллиона экземпляров романа менее чем за год и немеркнущая слава Джона Грина вдохновили последователей и подражателей по всей Америке. Что удивительно, они тоже оказались интересны широкой публике: явно вторичный с точки зрения проблематики и поэтики проект (фильм плюс книга) 2019 года «В метре друг от друга» (*Five Feet Apart*, 2018) коллектива авторов Рейчел Липпинкотт, Микки Дотри, Тобиас Иаконис собрал 5,5 миллионов просмотров на Си-Би-Эс и 3778 отзывов на читательском форуме «Гудридз». К тому же благодаря этому проекту в критике окончательно выделился поджанр, обозначенный как «подростковая и молодежная литература о смерти и умирании» (*teen & young adult death & dying fiction*), свидетельствующий, главным образом, об обилии книг по этой непростой тематике.

Но и другие, прежде, прямо скажем, малопопулярные и неприемлемые для юношества темы не отстают: роман Джея Эшера о суициде «Тринадцать причин почему» (*Thirteen Reasons Why*, 2007) за десять лет не потерял поклонников и вышел уже общим тиражом более 3 миллионов,

заработав титул Бестселлера № 1 (*the #1 New York Times and International Bestseller*). Дебютный роман Энджи Томас «Ненависть, которую ты порождаешь» (*The Hate You Give, 2018*), вдохновленный резонансным убийством полицейским безоружного черного американца Оскара Гранта, вызвал шквал откликов на всех площадках для обсуждения: 3340 отзывов на «Амазоне», 43 339 отзывов на «Гудридз». Ставшая культовой в одночасье, книга 50 недель продержалась на первом месте в списке бестселлеров по версии газеты Нью-Йорк Таймз и продолжает оставаться в этом списке уже 116 недель (данные на июнь 2019 г.). Стоит ли говорить, что все эти американские романы экранизированы и переведены на многие языки!

Примечательно, что книги читают, фильмы смотрят, рецензии пишут не одни только подростки. Судя по американским читательским форумам, добрую половину аудитории составляют взрослые, и они не стесняются признаваться в своем увлечении «young adult». И такой ли уж это «young adult» в таком случае? Вопрос границы — один из наиболее актуальных сегодня, и вместе с тем у него наименьшие шансы на ответы.

Молодых взрослых (*young adults*) как самостоятельную возрастную группу впервые выделила издатель Сара Триммер в 1802 году. Она ограничила ее возрастом с 14 лет до 21. Американский педагог и социолог Грэнвил Стэнли Холл в книге «Отрочество», заявил о поколении молодежи, определив его как людей 14–24 лет. А его последователь Джон Сэвидж, автор известного антропологического и культурологического исследования «Подростковый возраст: Сотворение молодежной культуры в 1845–1945 гг.» [Savage 2007] определяет возраст подростка как период от 14 до 18.

Сэвидж относит появление термина к 1944 году, т. е. к концу Второй мировой войны. В качестве стимула к выделению возрастной группы исследователь называет «war's ability to separate generations» и новую — более значимую — социальную роль подростков в период, когда взрослые мужчины были заняты в военных действиях[14]. Т.е. уже на антропологическом уровне мы наблюдаем смешение понятий «молодые взрослые» (молодежь) и «тинейджеры» (подростки). Иногда выделяют еще и группу *the under 30 generation* и *new adult*, а после того, как пару лет назад ВОЗ продлила официальное понимание молодости на граждан до 44 лет, вопрос о границах, кажется, окончательно перешел из физиологической области в психологическую.

Нечеткость границы, соответственно, наблюдается и в литературе, и в литературоведении. Писатели достаточно условно расставляют свои 16+, с одной стороны, руководствуясь буквой закона, с другой, — субъективно ощущая, что хотели бы говорить с читателем помладше (о чем предпочитают пояснять в интервью и соцсетях). «Young adult literature»… «new adult novel»… «children's literature»… «детская литература»… «под-

---

[14] Заметим, что и сейчас происходит нечто похожее на послевоенную ситуацию, описанную Дж. Сэвиджем. Высказываясь по острым социальным вопросам, подростки ходят на демонстрации, собирают огромные аудитории в соцсетях, организуют гражданские движения, например, экологического. Налицо обретение более значимой роли подростков и молодежи, обусловленной скоростью развития компьютерных технологий, за которой не могут угнаться многие взрослые.

ростковая литература» … «молодежная литература»… «средний и старший школьный возраст»… «для детей и юношества» — все эти термины и выражения, часто синонимичные, перекрывают предметное поле друг друга, и их никоим образом нельзя считать разграниченными[15]. Некоторые из них — очевидная попытка обойти и сгладить вопрос границы.

Но сегодня можно отметить некоторые уже вполне очевидные тенденции.

Во-первых, понимание границы значительно варьируется географически. Если американский читатель уже воспринимает «young adult» как нечто самостоятельное, то для белорусской аудитории подростковая литература традиционно входит в детскую, а молодежная существует где-то на периферии сознания. В издательской практике интересующие нас читательские группы рассматриваются как детские: по САНПИНу 2.4.7.960–00 «Гигиенические требования к изданиям книжным и журнальным для детей и подростков» третья группа — 11–14 лет (соответствует подростковому периоду), четвертая группа — 14–18 (юношество), а молодежная просто не выделяется.

Во-вторых, граница меняется с течением времени. Любопытно сравнить, как в начале XX века М. Волошин считал пропасть между детьми и взрослыми «непереходимой», а детство — иной эпохой, пережитой «на иной планете и в оболочке иного существа» [Волошин 1989: 127], а современный белорусский писатель А. Жвалевский полагает, что «разделение на взрослых и детей вообще искусственное. Не так уж сильно мы отличаемся, как некоторым хочется <…> Многие взрослые сохранили живость ума. Мы всем говорим, что мы 14-летние» (из интервью[16]).

В-третьих, граница подростковой и молодежной литературы всегда была и остается размытой. Приведем в пример забавное доказательство стертости границы даже для профессионального сообщества (на сей раз, английского). Роман «Загадочное ночное убийство собаки» является самой известной работой Марка Хэддона (*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*), за которую в 2003 г. он получил Уитбредовскую премию, а также Премию содружества писателей за лучший первый роман, так как он считается его первым произведением для взрослой аудитории. Тем не менее, этот же роман также получил премию журнала «Гардиан» за лучшую детскую художественную книгу. Другой пример показывает, что границы не только размыты, но и не осознаны самими авторами: поначалу Кассандра Клэр даже не рассматривала свой «Город костей» через призму YA-литературы. Она просто хотела написать фэнтези, героями которого были бы подростки. Когда же издатель предложил писательнице немного «состарить» персонажей, она отказалась, поскольку поняла, что её история именно о героях, которые стоят на перепутье между юностью

---

[15] См. также исследование Д.М. Сегабинази «"Youth Literature" или "Young adult Literature": две стороны одной медали?» построенное на опросе подростковых писателей о разнице в терминологии [Segabinazi 2021].

[16] Белорусские писатели Евгения Пастернак и Андрей Жвалевский: «Мы сами еще не вышли из подросткового возраста». — Комсомольская правда. 2012. 4 апреля. Режим доступа: https://www.kp.by/daily/25867.4/2832398/.

и взрослой жизнью и ещё только делают выборы и принимают решения, от которых зависит, кем они станут в будущем.

Уже десять-пятнадцать лет назад граница между детской и подростковой литературой осознавалась как литературоведческая проблема. Это видно из «Предисловия» к учебнику «Детская литература» И.Н. Арзамасцевой и С.А. Николаевой и рецензии на него М.А. Литвиновой. Как указывает рецензент, «не всегда понятно, где проходит граница между «подростково-юношеской», исключенной, как уведомляют авторы, из учебника, и собственно “детской” литературы. Видимо, по возрасту реконструируемого идеального читателя-адресата, а также традиции включения текста в тот или иной реестр». И далее: «особенно это касается раздела, посвященного зарубежной литературе» [Литвинова 2005: 85].

Современная подростковая и молодежная литература демонстрирует разрыв с традицией детской литературы, что особенно очевидно при анализе зарубежных произведений, в частности, американских, и их рецепции. В англоязычном «young adult» часто нарушаются сами принципы детской литературы. Дети «жаждут счастливой развязки, <…> им необходимо ощущение гармонии, что отражается и на выстраивании картины мира в произведениях для детей» [Арзамасцева 2005: 8], но многие книги для подростков отошли от этого требования. Современный англоязычный «young adult» не выполняет задачи детской литературы — да, в принципе, и не ставит их.

Кроме того, мы склонны говорить не только о слиянии подростковой и молодежной литературы в нечто целое, но и их общем дрейфе к взрослой литературе. Эта ориентация на взрослую литературу видна даже в определениях: «young adult literature», «new adult literature»[17]. Здесь нельзя не упомянуть и такой популярный нынче термин, как «crossover literature». Многие исследователи (M.V. Peters, R. Britt, S.L. Beckett) считают, что книги, способные увлечь людей разного возраста, следует относить к отдельному жанру — и, несомненно, согласие с такой позицией позволило бы разрубить гордиев узел границы подростковой, молодежной и взрослой литературы.

По определению М.С. Рогачевской, «кроссовер» в широком литературоведческом смысле — «пересечение границ», или жанровая гибридность. В узком смысле — обозначение, применимое к художественным произведениям, апеллирующим и ко взрослой публике, и к подросткам и юношеству. Иными словами, романы кроссовера «прокладывают невидимую тропу между юным и зрелым читателем, одинаково увлекая обоих, позволяя каждому видеть в тексте то, что соответствует возрасту,

---

[17] Сложным представляется вопрос адекватного перевода словосочетания «young adult» на русский язык, поскольку его семантика охватывает две возрастные группы, для которых нет общего названия. Американский «young adult» сначала соотносился с совершеннолетним читателем, потом значение расширилось и сейчас книги, маркированные таким образом, апеллируют и к молодежи, и к подросткам. Многие авторитетные издательства уточняют «teen and young adult literature». Наиболее приемлемым вариантом, хоть и длинным, мы считаем объединение обоих терминов: подростковый и молодежный роман, или подростково-молодежный роман.

кругозору, насущным проблемам развития личности — подростка или взрослого, скрытые смыслы или интертекстуальные (интермедиальные) отсылки к знакомым феноменам культуры» [Рогачевская 2019: 116].

Сразу отметим, что феномен литературы, преодолевающей возрастные границы, совершенно не нов. Уже XIX веку были известны произведения, апеллирующие к юному читателю, хотя и не написанные исключительно для него: «Оливер Твист» Ч. Диккенса, «Уэверли» В. Скотта, «Три мушкетера» и «Граф Монте Кристо» А. Дюма, «Книга джунглей» Р. Киплинга и другие. Нов, выходит, только термин. Т.Э. Агграини в диссертационном исследовании кроссовера уверяет, что «феномен, существовавший в реальном мире, ранее отсутствовал в мире академическом» [Aggraini 2015: 2]; с такой точки зрения, термин «кроссовер», покрывая необозначенное прежде поле литературоведческих интересов, имеет все права на введение в научный оборот. Однако часто на поверку все новое оказывается хорошо забытым старым, и добрую долю «кроссоверов» от «Конька-Горбунка» до «Гарри Поттера», которые хочется прочитать вместе с ребенком, за ребенка (вместо ребенка?!) можно по-прежнему смело причислять к семейному чтению (что еще и удачно перекликается с популярной категорией семейного кино). Именно так оценивает тенденцию А. Жвалевский: «Интересно, что отзывов по книгам «Время всегда хорошее», «Охота на василиска» гораздо больше от взрослых читателей, чем отзывов от подростков. Дети часто стесняются высказываться, думая, что над ними будут смеяться. А взрослые нам пишут очень много — часто диаметрально противоположные вещи про одну и ту же книгу. Похоже, что мы нащупали нашу нишу в литературе — нишу семейного чтения. Наши книги читают и взрослые и подростки. И для некоторых из них — это способ поговорить друг с другом на какую-то сложную тему, как, например, в «52 февраля». Или просто поговорить, как в книге «Время всегда хорошее». Мы пишем для подростков, но в наших книгах есть, как в «Охоте на василиска», специальное приложение, написанное специально для родителей, вроде стенограммы беседы мамы с психологом» (из интервью[18]).

Данный феномен не игнорировался литературоведами и до появления термина «кроссовер». Так, М.А. Черняк, отмечает «двуадресность» детской книги, анализируя рецепцию произведений, сходных с романами «Время всегда разное» А. Жвалевского и Е. Пастернак, «Похороните меня за плинтусом» П. Санаева, «Покемонов день» Д. Гуцко, и размышляя о причинах их разновозрастной востребованности [Черняк 2011: 53]. В американской критической литературе, как замечает М.С. Рогачевская, синонимами кроссовера также являются «литература для юношества» (young adult fiction (YA) — более узкое, но не совсем точное, название исследуемого феномена) и «роман взросления» (the novel of maturing /adolescence novel — разновидность романа воспитания, или Bildungsroman) [Рогачевская 2019: 116].

---

[18] Савицкая О. Жвалевский и Пастернак нащупали новую нишу в литературе. Спутник. Культура, 2015. Режим доступа: https://sputnik.by/culture/20150626/1015916845/zhvalevskij-i-pasternak.html.

Таким образом, выделение термина «кроссовер» вряд ли стоит связывать с внезапно обнаруженной литературоведческой лакуной: это скорее способ навести фокус на небывалый всплеск интереса неадресной аудитории к конкретному пласту литературы. Сам же кроссовер видится как литературный феномен, но никак не жанр — к кроссоверу относят слишком разные с точки зрения поэтики произведения. Невозможно проследить ни генезис, ни становление жанра, а об общих чертах речь вообще не идет. С такой перспективы очевидно, что о жанре как о категории поэтики говорить нельзя, только о феномене смены или расширения (возраста) целевой аудитории произведения. Кроме того, вопреки мнению всех исследователей кроссовера, начинающих свои статьи и монографии с (условно) «Оливера Твиста», мы бы предложили ограничить кроссовер хронологически началом XXI века ради того, чтобы можно было увидеть это явление как целостное и потенциально не раздувать его до абсурда. Если «Гарри Поттер» — это кроссовер, если Робинзон Крузо — это тоже кроссовер, то почему поэзия Тютчева, Майкова, Фета — нет? Ведь она тоже вошла в детские учебники и сборники стихов для детей из взрослой литературы. Да так и Анну Каренину, которую читают старшеклассники, а потом перечитывают взрослые тоже надо причислять к кроссоверу! Однако мы, несомненно, предлагаем расценивать кроссовер как одну из характерных черт современного подросткового и молодежного романа.

Отчего же в XXI веке взрослым как никогда хочется читать о взрослении четырнадцатилетних юношей и девушек, предательстве лучшей подружки, сплетнях одноклассников и влюбленности в капитана команды по регби? Инфантилизм нашего общества, безусловно, нельзя сбрасывать со счетов. Но если ограничиться литературными объяснениями, то причин, пожалуй, две. Герой современного зарубежного романа — неидеальный Я на фоне одного-двух значимых близких и общей массы Других, которые воспринимаются как чуждое и враждебное. Непонимание протагониста обществом в силу его неидеальности и, более того, приятие этой неидеальности вопреки общественному мнению, составляет основной конфликт произведения. Вспомним, например, любимую широкой читательской аудиторией книгу Джоджо Мойес «До встречи с тобой» (*Me Before You,* 2012), в которой — одной из первых так явно — «ненормальность» Луизы подавалась как ее достоинство, а дауншифтинг постулировался как чуть ли не единственная возможность жить в мире с самим собой. И по большому счету, этот *негероический герой* взрослой литературы с его (чаще ее) неуравновешенностью, эмоциональностью, нерациональностью, неуверенностью и заниженной самооценкой — по многим психологическим характеристикам тот же подросток. Поэтому подростковый мир становится близок и понятен читателю, запоем прочитавшего романы Джо Мойес, Эмили Гиффин, Джуди Пиколт и «Пятьдесят оттенков серого» Э.Л. Джеймс (на которых не висит ярлычок «young adult», но попробуй найди отличия).

Кажется, это опять об инфантилизме. В лучшем случае — об эскапизме.

Вторая причина все же более оптимистична в оценке современного читателя. Погрузиться в «young adult», возможно, интереснее, чем

во взрослые книги, тому, кто любит реалистическую литературу, передающую мир как он есть с вниманием к повседневному, к миру обыкновенного молодого человека с его «нормальными» проблемами на фоне всех красот и ужасов жизни, существующих вне досягаемости желаний, власти, прав индивида. Действительно, сегодня подростковый и молодежный роман отражает современный мир, его катастрофы и вызовы отчетливее, чем взрослая литература.

Эта особенность является жанрообразующей для подростково-молодежного проблемного романа (problem young adult novel), выделившегося из реалистического американского молодежного романа (real young adult novel)[19] и вобравшего характеристики социального проблемного романа, известного как social problem novel / social novel / problem novel. В центре последнего стоит острая социальная проблема общества: расовая, гендерная или классовая дискриминация, например, что мы наблюдаем с первых англоязычных романов жанра середины XIX века — «Тяжелых времен» Ч. Диккенса, «Хижины дяди Тома» Г. Бичер-Стоу и др. — и вплоть до современных семейных саг А. Тор или «литературных сериалов» М.-О. Мюрай (см. «Генезис подростково-молодежного романа»).

Основной темой проблемного молодежного романа становится некая конкретная проблема современного глобального общества и подросток, пытающийся выжить внутри этой проблемы. Ведущие мотивы жанра — смертельные болезни, травма, социализация особенных детей, суицид, насилие, убийство, наркотики, терроризм и др. В семье и школе эти темы редко обсуждаются и даже табуируются, в результате чего литература становится одной из немногих возможностей подростка проговорить и пережить с героями свои страхи.

Страхи и другие негативные эмоции мы также выделяем как жанрообразующий элемент проблемного молодежного романа. Как пишет Ф. Фуреди в своей «пророческой» книге «Культура страха», наследники западноевропейской культуры боятся в XXI веке всего: болезней, насилия, незнакомцев, экологической катастрофы, терроризма, излучения от мобильных телефонов и микроволновки, генетически модифицированных продуктов... При том, что высокий уровень медицины, санитарные и гигиенические нормы и новоэтические ценности подняли планку человеческой выживаемости на недостижимую для прежних эпох высоту. Фуреди утверждает, что доказательств, оправдывающих наши страхи, нет, что все вышеперечисленное не выводит нашу цивилизацию на какие-то прежде не виданные обороты угрозы жизни и здоровью, а значит, мы охвачены паникой по поводу теоретических рисков. Этот

---

[19] Мы настаиваем на разделении терминов «реалистический молодежный роман» ("real young adult novel") и «проблемный молодежный роман» ("problem young adult") при включении первой категории во вторую. Во-первых, разделение обусловлено генезисом жанра, обязанного своим появлением конкретно социальному проблемному роману. Во-вторых, проблемный роман обладает целым рядом специфических характеристик. В-третьих, разделение устраняет амбивалентность, поскольку, говоря о «реалистическом подростковом романе», мы вводим в поле рассмотрения романы, продолжающие традицию «Повелителя мух» У. Голдинга, которые поэтически не тождественны рассматриваемому нами здесь жанру.

пред-страх, предвосхищение потенциального ужаса дезадаптирует человека и мешает успешно справляться с реальными опасностями [Furedi 1997]. С трудом вспоминается, как в советском детстве мы пили газировку из многоразовых стаканов, гуляли без присмотра до темноты и оставляли ключ под ковриком. Сегодня СМИ с утра до вечера бомбардируют нас сообщениями о новых опасностях, призывают принимать все новые предосторожности. Мы же транслируем свои страхи детям под эвфемистическим определением «повышение безопасности»: не разговаривай с незнакомцами, не трогай общественные двери, носи маску от ковида…

Страхов достаточно, но базовый — чувство незащищенности, беззащитности перед опасностями мира, перед судьбой, перед волей Другого, перед злом. Цитировать в доказательство этой мысли можно любой из рассматриваемых нами романов. Возможно, в наибольшей степени развернут механизм возникновения экзистенциального страха у благополучного американского подростка в бестселлере Джона Грина «Бумажные города» (*Paper Towns*, 2008). Протагонист-старшеклассник ищет подружку, которая любит сбегать из дома и загадывать всем загадки: мол, найдите меня, родители и копы, пока я не совершила непоправимого. Пройдя по цепочке следов и подсказок, Квентин приезжает в брошенный городок, где краска слезла со зданий и в воздухе плывет запах разложения. «Я говорю себе, что Марго так пахнуть просто не может, но конечно она может. Все мы можем. Я подношу руку к носу — чтобы чувствовать запах собственного пота и кожи, да чего угодно, только бы не смерти. Стоя перед этим зданием, я узнаю кое-что новое о страхе. Это не праздные фантазии человека, желающего, чтобы с ним что-нибудь приключилось, пусть даже плохое. Это не омерзение, которое испытываешь при виде мертвого незнакомца. Это не похоже и на то, как у тебя перехватывает дыхание, когда слышишь выстрел, делая ноги от дома Бекки Эррингтон. С таким страхом дыхательными упражнениями не справишься. Этот страх вообще не похож ни на что, с чем я сталкивался ранее. Это самая основная из всех эмоций, какие испытывает человек, чувство, которое появилось еще до нашего рождения, до того, как зародилась сама Земля. Именно этот страх выгнал рыбу из воды на сушу и заставил ее отрастить легкие, этот страх говорит тебе: «Беги», этот страх заставляет нас хоронить мертвецов. Из-за этого запаха меня охватывают отчаяние и ужас — не такой ужас, когда в легких нет воздух, а такой, как будто его нет в атмосфере. Мне кажется, я всю жизнь прожил в страхе, пытаясь подготовиться к чему-то подобному, чтобы тело знало, как реагировать. Но все равно оказался не готов»[20] (*Paper Towns*).

В проблемных молодежных романах сюжет далеко не всегда играет ключевую роль. «Скажи мне, Красная Шапочка» Беате Терезы Ханики, «Виноваты звезды» Джона Грина, «Ненависть, которую ты порождаешь» Энджи Томас, «Тринадцать причин почему» Джея Эшера, «Милые кости» Элис Сиболд, «Жутко громко и запредельно близко» Джонатана Фоера и многие другие акцентируют попытки подростка или ребенка пережить

---

[20] Перевод Ю. Федоровой приводится по: Грин Д. Бумажные города. Москва: Рипол класик, 2013.

какое-то событие, передать травмирующий опыт другим, поделиться переживаниями с читателем, поэтому на первый план выходит эмотивное пространство произведения.

Не удивительно, что в переживании подобного опыта преобладают негативные эмоции. Современные писатели стремятся показать, почему и как подростки испытывают унижение, фрустрацию, гнев, стыд, злость, страх, растерянность, неудовлетворенность, неуверенность. Негативные эмоции владеют персонажем на протяжении всего повествования. Вот Клей слушает аудиозапись одноклассницы Ханны о том, почему она совершила самоубийство и кто в этом виноват. Вот умершая четырнадцатилетняя Сюзи с небес рассказывает, как ее изнасиловал и убил в специально вырытой для этого землянке сосед. Вот Оскар с особенностями развития ищет замок для ключа, найденного в комнате отца, который погиб в Башне-близнеце 11 сентября и перед смертью отправлял сыну сообщения на автоответчик. Откуда в таких романах появятся положительные эмоции? Впечатляет скорее то, что подростки быстрее поняли, каков мир сегодня, тогда как взрослые продолжают читать в розовых очках.

Поскольку эмотивное пространство доминирует, а сюжет вторичен, то совершенно логично, что и конфликт должен разрешиться в эмотивной сфере. Сначала герой принимает мир таким, каков он есть, со всеми его ужасами и прелестями[21], определяет свое место в нем, выстраивает некую стратегию взаимодействия (противостояния? сопереживания? адаптации? примирения?) с реальностью, а уж затем — возможно — разрешается и внешний конфликт.

Так, в романе Джонатана Фоера «Жутко громко и запредельно близко» (*Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005) весь сюжет крутится вокруг поиска замка для папиного ключа. Оскар знакомится с новыми людьми и лучше узнает уже знакомых, попадает в чужие дома и квартиры, ищет подсказки и продвигается вперед по намеченному плану, а план впечатляет несоразмерностью с возможностями шестилетнего мальчика: «Затем я полазил в Интернете и нарыл кучу полезной информации про замки в Нью-Йорке. Например, что в нем 319 отделений связи и 207352 абонентных ящика. В каждом ящике, само собой, есть замок. Я также узнал, что в Нью-Йорке около 70571 гостиничного номера, и в большинстве из них имеется основной замок, замок в ванной, замок в шкафу и замок на мини-баре. Я не знал, что такое мини-бар, поэтому позвонил в отель «Плаза», про который знал, что он знаменитый, и поинтересовался. После этого я уже знал, что такое мини-бар. В Нью-Йорке более 300000 автомобилей, не считая 12187 такси и 4425 автобусов. Еще я вспомнил, что в метро, которым я раньше пользовался, у проводников есть ключи, чтобы открывать и закрывать двери, — значит, эти замки тоже следовало учесть. В Нью-Йорке живет более 9 миллионов человек (каждые 50 секунд в Нью-Йорке

[21] Прагматическим аналогом проблемного романа в жанре нон-фикшн можно считать книгу «Тонкое искусство не загоняться» М. Мэнсона, где блогер советует отказаться от неестественной позитивности, метафорически выражаясь, перестать постоянно делать из лимона лимонад, а постараться научиться есть лимоны [Mason 2016].

кто-то рождается), и все они где-нибудь проживают, а в большинстве квартир — два замка на входной двери, и, по крайней мере, в некоторых — замки на дверях в ванную, и, может быть, в другие комнаты и, само собой, на комодах и шкатулках с драгоценностями. Помимо этого есть офисы, и художественные студии, и склады, и банки с сейфами, и ворота в частные сады, и автостоянки. Я прикинул, что если сложить все — от велосипедных замков и щеколд на чердаке до защелок на коробках для запонок, — то на каждого жителя Нью-Йорка приходится, в среднем, по 18 замков, а это значит, что всего в Нью-Йорке около 162 миллионов замков, а это до фигищи. <…> Я засек время и установил, что на отпирание замка у меня ушло 3 секунды. Затем я подсчитал, что если каждые 50 секунд в Нью-Йорке рождается ребенок, а на каждого жителя приходится по 18 замков, то значит, каждые 2,777 секунды в Нью-Йорке прибавляется по замку. Таким образом, даже если бы я ничего больше не делал, а только отпирал замки, я бы все равно отставал на 0,333 замка в секунду»[22].

Эти подсчеты в духе Кафки — гипербола и метафора существования ребенка в современном мире, одиночки в хаосе бессмысленных множеств.

Абсурдность сюжетной задачи позволяет сосредоточиться на более тонких моментах: на перечислении raisons d'être шестилетнего мальчика, размышлениях о смерти и умирании и попытках предотвратить неизбежное путем изобретения невероятных вещей — Фоер щедро сыплет забавными оборотами в наивное повествование мальчика с особенностями развития, а получается больно. Мы читаем письма Оскара разным известным людям с просьбой взять его в ученики, гадая — зачем. Мы с неожиданным напряжением следим, как память старого поколения томительно медленно разворачивает историю непростых взаимоотношений дедушки и бабушки, переживших Холокост. Мы замираем над синопсисом того дня, когда во Всемирном торговом центре погиб отец Оскара. И только потянув за эту ниточку, мы начинаем распутывать и весь клубок загадок и недомолвок. За эмоциональными переживаниями мы совершенно забываем о внешнем обрамлении и, прочитав роман, не сразу вспоминаем, нашел ли Оскар замок.

Такой же малой аксиологической ценностью обладает и внешнее детективное обрамление романа Элис Сиболд «Милые кости». Сюзи напряженно следит с небес за за поисками ее убийцы (читателю все про него сообщается на первых страницах, и вопрос в том, вычислит ли его полиция). Но маньяк хитер и терпелив, он не оставляет улик, ведет себя максимально естественно, и даже открытые обвинения отца девочки, на интуитивном уровне определившего преступника, не позволяют полицейским арестовать его. Выдержав полгода и усыпив бдительность следователей, сосед тихо съезжает, расследование постепенно заходит в тупик, Сюзи переключается на перипетии своих родных и друзей, которые она может наблюдать во всех подробностях. Небеса прекрасны, но они скучны и непонятно устроены, а земная жизнь, пусть и полна жестокости и слез,

[22] Перевод В. Арканова приводится по: Фоер Дж. Жутко громко и запредельно близко. Москва: Эксмо, 2013.

но так притягательно интересна. Только вмешаться не получается: ни обнять плачущего отца, ни остановить убегающую в глубь страны мать, ни защитить девочек, на которых положил глаз маньяк в других городах. И сердце, и разум Сюзи со всеми ними; склонившись с облаков, она тянется вниз, ей так много было обещано: дружба, любовь, взросление... В четырнадцать лет нельзя умирать, это рано, это жестоко, это нечестно, это обидно! Но лишь приятие действительности позволяет ей избавиться от мучительных переживаний, сожалений и самоедства.

Мотив приятия ужасов мира рефреном звучит в абсолютном большинстве американских подростково-молодежных проблемных романов. Именно признание того факта, что большой мир не изменить, ставит точку в повествовании Сюзи. Обыкновенный человек не может отвечать за все происходящее, на небесах он или на земле. Только сама мама может найти дорогу домой. Только сестра может выбрать между радостью быть с любимым и заточением в доме горя. Только жертва насилия может решить, молчать ей или говорить. Да, от ее решения, как от брошенного в воду камня, круги расходятся далеко за пределы личной судьбы. Так молчание первой жертвы маньяка положило начало череде изнасилований и убийств: «Силуэт мистера Гарви казался каким-то нечетким. На протяжении многих лет он гнал от себя воспоминания об убитых женщинах, но сейчас жертвы всплывали одна за другой. Самую первую девочку он обесчестил случайно. Что-то его разозлило — и уже было не остановиться, по крайней мере, так это виделось ему по прошествии времени. После этого она перестала ходить в гимназию, куда они оба были недавно приняты, но он не придал этому значения. Его родители то и дело кочевали с места на место, и он подумал, что одноклассница тоже куда-то переехала. Он раскаивался в изнасиловании этой тихони, которая, кстати, даже не пикнула, и считал, что вскоре оно у обоих выветрится из памяти. Его толкнула к ней какая-то неведомая внешняя сила. Когда все было кончено, она еще несколько мгновений смотрела на него в упор. Бездонными глазами. Потом натянула порванные трусы и прижала их пояском юбки, чтобы не спадали. Ни один из них не произнес ни звука, и она ушла. Тогда он порезал себе руку перочинным ножиком, чтобы легче было обставиться, если отец спросит, откуда кровь: вот, мол, смотри — и вытянуть руку. Случайно порезался. Но вопросов не последовало; никто его не искал. Ни отец той девчонки, ни брат, ни копы»[23]. Но на этой девочке нет вины, нет ее и на Сюзи, и на любых других жертвах насилия[24].

[23] Перевод Е. С. Петровой приводится по: Сиболд Э. Милые кости. Москва, Санкт Петербург: ЭКСМО, Домино, 2010.

[24] Дискурс молчания в детской литературе был рассмотрен участниками Конгресса Общества исследователей детской литературы (the International Research Society for Children's Literature — IRSCL), темой которого в 2019 г. стала «Молчание и замалчивание в детской литературе» ("Silence and Silencing in Children's Literature"). Организаторы подчеркивают, что идея молчание сопровождала детство с самых истоков человечества, с колыбельных, с суждения о том, что «ребенок должен быть виден, но не слышен», и долгое время в патриархальном обществе дети, как и женщины, не имели права голоса. Детская литература и по сей день является одним из немногих мест, которые обеспечивают право голоса ребенку» [Liljeqvist 2021: 410].

Когда Сюзи отпускает ситуацию и снимает с себя груз вины, ответственности, ненависти и ожиданий, странно смешанные в романе разно-конфессиональные представления о загробном существовании начинают, наконец, звучать в унисон. Героиня понимает: она задержалась между небом и землей не для того, чтобы мстить, и даже не для того, чтобы защитить любимых: «В своем деле мистер Гарви был настоящим профи, но в тот миг мне уже было на него плевать. Чем дальше он уезжал, тем пристальнее я смотрела на Линдси, которая читала учебники и впитывала факты — такая умница, такая невредимая. В «Тэмпле» она решила учиться на психотерапевта. А я размышляла о том, какая причудливая смесь осталась висеть в воздухе: газон перед нашим домом, дневной свет, мучимая тошнотой соседка, полицейский. Не это ли счастливое стечение обстоятельств уберегло сегодня мою сестру? Каждый день — знак вопроса». Мир полон зла сам по себе, таким мы получаем его вместе с жизнью, и это соединение прекрасного и ужасного — все, что у нас есть. Проблемный молодежный роман — не о поиске выхода, не о решении, не о конечных ответах на вечные вопросы бытия, он о тебе в мире, он — просто зеркало. Ты смотришь в зеркало и видишь свою реальность. Прими ее, ведь «просто быть — упоительный дар!»

Индивидуализм как этико-философское основание современного подростково-молодежного романа

Подростково-молодежный проблемный роман, являясь гибридом реалистического подросткового романа и социального проблемного романа, не перестает быть романом взросления. Первоначально героем реалистического «young adult» был аутсайдер («Изгои» С. Э. Хинтон, «Заводной апельсин» Э. Берджесса, «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера). Героя не понимают семья и общество, он точно не паинька, не отличник, не послушный мальчик. Реальность в этих произведениях представлена как имманентно враждебная невзрослому человеку, Другому по отношению к мейнстриму, но категоричного противопоставления герою нет, в отличие от категоричности бинарной оппозиции взрослые — подросток. Протагонист сливается с реальностью, рождается в ней и порождает ее: он так же жесток, как его мир. При этом автор стремится к объективности через представление целого спектра современных проблем, не выделяя ни одну из них как основную: наркотики, выпивка, курение, криминальные улицы, неприкаянность подростков. Акцент в художественных произведениях делается на социальный контекст. Действительность изображается как пагубное влияние на личность подростка.

Трагические события начала века, перевернувшие европейское и американское сознание, разочарование в постмодернистской эстетике и этике привели к смене философской парадигмы и литературной традиции. Непосредственное восприятие реальности, свойственное метамодернистской чувствительности, создает множественные картины мира, следовательно, размывает дихотомии добро — зло, истина — ложь

и т.п., поскольку все эти значения есть отражения реальности. Осознание несостоятельности теорий единственности истины и отсутствия истины означает преодоление искажений отражения, другими словами, стремление к повседневности как она есть. Повседневность предстает в художественном произведении как здесь и сейчас в непосредственном восприятии. Интерпретация реальности как череды ощущений-отражений (следовательно, череды разных значений) обогащает дихотомию белого и черного новыми оттенками, вследствие чего культурная и литературная палитра становится более разнообразной и менее категоричной. Отбросив постмодернистские линзы цинизма и иронии, писатели освободились от языковой зависимости и приверженности значениям и интерпретациям и попытались передать присутствие человека в мире добра и зла, потенциально прекрасном и одновременно беспощадном как ко взрослым, так и к детям.

Типичный подростково-молодежный роман XXI века фокусируется на здесь и сейчас: на одной, достаточно четко сформулированной проблеме, приложенной к жизни отдельного молодого человека, подростка или даже ребенка. Конфликт в интересующем нас жанре рождается, когда повседневность — имманентно прекрасная и ужасная — сталкивает героя с критической для нашего общества проблемой. В новой философской парадигме выбор юного героя обладает большим потенциалом, поскольку не зацикливается на истине, на исправлении мира, на вопросах вины и ответственности, а концентрируется на модусе совместимости героя с этим миром и выживании в нем. По той же причине герой должен быть обычным, таким, как все.

Подчеркнуто обычный герой, такой как ты или я, кажется полной противоположностью предыдущему типу аутсайдера, однако обычность выпячивается настолько, что герой в каком-то смысле тоже становится изгоем: его неамбициозность, незаметность часто не понимают и и высмеивают окружающие в «Девятнадцати минутах» (*Nineteen Minutes*, 2007), «Бумажных городах» (*Paper Towns*, 2008) Джона Грина, «Дудочнике» (*Piper*, 2017) Джея Эшера, «Я до тебя» (*Me Before You*, 2012) Джо-Джо Мойес и в др. Героиня последнего из перечисленных романов подчеркивает свою заурядность, противопоставляет себя умной сестре, признается в отсутствии хорошего образования, зарабатывает на жизнь неквалифицированным трудом и в 26 лет живет с родителями в скромном доме на две семьи в провинциальном городке. Луизу все устраивает: «“Послушай… Ты же хочешь кем-то быть?” Но я не хотела»[25] (*Me Before You*).

Героем проблемного романа становится самый обыкновенный молодой человек (такой выбор дает понять читателю, что все это могло бы случиться и с ним) либо даже человек со странностью, недостатком, серьезным изъяном или болезнью, чтобы еще дальше отойти от старого образа идеальных супергероев. Здесь наблюдается явный разрыв с «классическим» подростковым романом, “супермальчиками” и “супер-

[25] Перевод А. Килановой приводится по: Мойес Дж. До встречи с тобой. Москва: Азбука-Аттикус, 2013.

девочками”, способными в одиночку бороться со злом и побеждать его. Очевидно, что новый тип героя есть следствие переосознания бинарной оппозиции добро — зло и равно попытка современного гуманитарного знания переосмыслить субъекта в терминах децентрирования и индивидуализма. Индексы индивидуализма наиболее высоки для стран Западной Европы, особенно для стран англо-саксонской цивилизации (США, Великобритания)[26]. Будучи продуктом этой цивилизации, проблемный роман сконцентрирован на индивидуальности и ее повседневности. «Отличительной чертой, особой ценностью человека является его индивидуальность. Ее нравственной природе присуща значимая самоценность. Каждый человек, в определенном роде, представляет собой индивидуальность, но он не обладает истинной индивидуальности до тех пор, пока не обретет индивидуальность, а это удается, надо сказать, небольшому числу людей. Индивидуальность — это то, что действительно отличает человека от любого другого живого существа. Индивидуальность есть крайний неделимый элемент реальности» [Lindsay 2020: 423].

Индивидуалистическое мировоззрение, разделяемое европейцами и американцами, представляет собой философское обоснование описанного нами выше героя: «Я прочел первую главу «Краткой истории времени», когда папа был еще жив, и у меня возникли запредельно тяжелые гири на сердце от того, как, в сущности, мало значит человеческая жизнь и как в сравнении со Вселенной и в сравнении с вечностью вообще не важно, что я существую. Когда в ту ночь папа укладывал меня спать и мы обсуждали книгу, я спросил, знает ли он решение этой задачи. «Какой задачи?» — «Того, что наша жизнь так мало значит». Он сказал: «Ну, смотри: что будет, если самолет сбросит тебя посреди пустыни Сахара, и ты возьмешь пинцетом одну песчинку и сдвинешь ее на один миллиметр?» — «Вероятно, я умру от обезвоживания». Он сказал: «Я имею в виду, в тот момент, когда ты сдвинешь песчинку. Что это будет означать?» Я сказал: «Без понятия, а что?» Он сказал: «Подумай». Я подумал. «Ну, типа, что я сдвинул песчинку». — «Из чего следует?» — «Из чего следует, что я сдвинул песчинку». — «Из чего следует, что ты изменил Сахару». — «И что?» — «Что? А то, что Сахара — громаднейшая пустыня. Она существует десятки миллионов лет. А ты ее изменил!» — «Вот это да! — сказал я, садясь на кровати. — Я изменил Сахару». — «Из чего следует?» — сказал он. «Что? Ну, скажи». — «И я ведь не говорю о том, чтобы нарисовать «Мону Лизу» или найти лекарство от рака. Я говорю всего лишь о том, чтобы сдвинуть одну песчинку на один миллиметр». — «Ага?» — «Если бы ты этого не сделал, история человечества пошла бы по одному пути…» — «Угу?» — «Но ты это сделал, и поэтому…» Я встал во весь рост, указал пальцами на фальшивые звезды и крикнул: «Я изменил ход истории человечества!» — «Вот именно». — «Я изменил Вселенную!» — «Точно». — «Я Бог!» — «Ты атеист». — «Меня не существует!» Я плюхнулся обратно в кровать, к нему в охапку, и мы вместе раскололись» (*Extremely Loud and Incredibly Close*).

---

[26] Хотя в таблице распространения индивидуалистических ценностей в разных странах Ф. Тромпенаарса на первом месте стоит Израиль.

Для понимания жанра подростково-молодежного проблемного романа важнейшим вопросом является проблема соотношения индивидуального разума и коллективного сознания, особенно ввиду его генетической связи с социальным романом. Изоляция индивида от общества и рассмотрения в вакууме, как это было в философии и литературе XVIII в. («Робинзон Крузо» Д. Дефо), не может привести к релевантным результатам. Индивидуальность развивается во взаимодействии с обществом, но моральная ценность индивида не в том, что его достоинство и ценность видятся как характеристики члена общества. «Ни от общества, ни от государства, ни от внешней силы не может зависеть право индивидуальности на то, чтобы быть свободной, самосознательной личностью, способной реализовать личностные задачи и цели» [Lindsay 2020: 425].

Сегодня европейская цивилизация стоит на той позиции, что хоть индивидуальности нужно общество, общество не может стать важнее индивидуальности, поскольку само состоит из индивидуальностей. Именно поэтому индивидуальность не может быть ограничена конкретным обществом даже будучи его единицей. Следовательно, смысл индивидуальности гораздо глубже, чем быть гражданином, индивидуальность стремится к тому, чтобы топос ее существования мыслился как вся планета Земля (отсюда, укорененность проблемного романа в индивидуализме объясняет внимание жанра к глобальным проблемам человечества: терактам, неизлечимым болезням, биоэтике и др.). Кроме того, если раньше герой должен был выбрать ответственность перед другими («Чума»), то сегодня он выбирает ответственность перед собой (возможно, перед собой И перед избранными другими, но никогда перед всеми другими). И если раньше правильный выбор — счастье и жизнь других (во множественном числе, несомненно), то сегодня правильный выбор — жизнь и счастье свое через Другого, а Другого — через свое. Таким образом, художественная реальность, как и раньше, ставит героя перед выбором, но сегодняшний правильный выбор ассоциируется со способностью к самоидентификации. Без понимания себя и решения внутренних проблем внешний конфликт не может разрешиться. Следовательно, в структуре мотива социальной ответственности меняется объект.

Именно отказ от ответственности за всех и вся, от попыток вправить вывихнутый сустав XXI века позволяет остаться эмоционально устойчивым. Индивидуализм позволяет заменить невозможное на реальное, выполнимое. Принятие ужасов мира как имманентной данности позволяет сосредоточиться на построении своей маленькой безопасной вселенной. Одной из первых книг, раскрывающих индивидуалистическую философию подростка, является, несомненно, «Мой мальчик» Ника Хорнби (*About a Boy*, 1998). Автор очень четко проводит границу между крайним индивидуализмом, т.е. равнодушием, и коллективной ответственностью, т.е. индивидуальной безответственностью, и решительно настаивает на золотой середине: «Уилл посмотрел на странную группку людей, с которыми ему пришлось провести этот день, и попытался все разложить по полочкам. Все эти пересечения и связи! Он не мог не думать об этом. По натуре, даже под воздействием наркотиков, он не был склонен к мистическим переживаниям, но почему-то в данный момент он с ужасом понял, что испытывает

нечто подобное: может быть, потому, что Маркус отошел от своей матери и направился к нему? Как бы то ни было, но его одолевали чувства весьма своеобразные. Кого-то из этих людей он не знал до сего дня, с кем-то был знаком уже некоторое время, но все равно не мог сказать, что знает их хорошо. Но вот они оказались здесь: одна сжимает в руках картонную фигуру Курта Кобэйна, другой сидит в гипсе, третья плачет — и все они связаны друг с другом так причудливо, что, войди сейчас кто-нибудь посторонний, так ему сразу и не объяснишь. Уиллу еще не доводилось попадать в такую запутанную, беспорядочно растущую и хаотичную паутину; казалось даже, будто на мгновенье ему приоткрылось, каково это — быть человеком. Не так уж и плохо: пожалуй, он не отказался бы даже посвятить свою жизнь тому, чтоб быть человеком»[27] (*About A Boy*). Эти рассуждения откликаются на современное состояние умов: современный европеец не воспринимает индивидуализм как гегелевскую чистую изоляцию (см. «Философия права»), но как ограничение малым кругом (см. «Демократия в Америке»).

Героем с равной степенью вероятности может стать и рассказчик, и его друг, но чаще всего — оба, тогда в фокусе — отношения между двумя подростками. Произведение, таким образом, сосредоточено не только на конкретной индивидуальности, но на ближнем круге, на одном-двух значимых близких, неважно, являются ли они первоначально родственниками или друзьями, насколько они вообще знакомы в начале повествования, важно, что ближний круг включает в себя Я и Другого, при этом инаковость каждого не воспринимается как чуждая и/или враждебная: «Ты единственный, в ком я не сомневаюсь, Оскар» (*Extremely Loud and Incredibly Close*). Акцент на отношения между Я и Другим позволяет передать повседневность как преходящий момент, как отражение и впечатление и отойти от мышления в терминологии данности и конечности.

Такая включенность индивида (embeddedness, термин Ш. Шварца) в группу сегодня вовсе не означает потерю индивидуалистического мировоззрения. Поэтому не стоит всерьез зацикливаться на категоричных утверждениях типа того, что «индивидуализм убивает среду, где встречаются Я и Другой, где они обмениваются не только мнениями, но и заботами друг о друге» [Пастушкова 2011: 173]. Скорее, наоборот, включенность индивидуума означает более узкий спектр ответственности, сосредоточенность на малом, на самом важном, на том, что тебе по плечу, и воспринимается как выход из загнанного сознания глобальной катастрофы XX века.

Действительно, подростковая литература не претендует на обладание тайным знанием, на уникальность формы и содержания и не стремится объять необъятное: мотив коллективной ответственности остался невостребованным в XXI в., в то время как индивидуалистическое сознание спасает героев-подростков, в буквальном смысле помогает им выжить, как, например, позволяет не сойти с ума шестилетнему Оскару, потерявшему отца в результате теракта. Джонатан Фоер в романе «Жутко громко и запредельно близко» выводит две сюжетные линии. Мальчик находит в кабинете отца ключ и разворачивает компанию по поиску замка к этому

---

[27] Перевод К. Чумаковой приводится по: Хорнби Н. Мой мальчик. СПб.: ИГ Лениздат, 2013.

ключу, и параллельно развивается рассказ о Холокосте через воспоминания бабушки и письма дедушки, а также придушенные, рваные воспоминания Оскара о событиях 11 сентября. Холокост и теракт представлены как параллельные витки развития истории человечества — глобальные события, сметающие человеческие жизни на своем пути. Судьба Оскара есть повторение судьбы дедушки, а личный мир Оскара рискует стать отражением покалеченной психики старого еврея-эмигранта. Молчание, самоповреждение, ночные кошмары — дед и внук понимают друг друга без слов с первой встречи. Опыт обоих позиционирует коллективное как страшное, индивидуальное — как безопасное. Единственным шансом мальчика сохранить вменяемость и не потерять связь с этим миром (что деду не удалось) становится мелкая и никому не нужная задача — поиск замка к ключу. Оскар знает, что он не вернет отца, но каждодневный труд (найти адреса всех Блэков в Нью-Йорке, выйти из дома, говорить с незнакомыми, ездить одному в транспорте) шаг за шагом адаптирует его к социуму. При этом социум не сливается в единообразную массу, а снова представлен как множество отдельных личностей и отношений между ними. К каждому встреченному человеку Оскару приходится подбирать свой ключ, чтобы продвинуться в поисках. Таким образом, ключ из папиной вазы становится метафорой подлинного понимания между Я и Другим. Если же воспринимать повседневность как множество Других, то появляется возможность жить в такой реальности, а это значит, и в той части реальности, где смерть, теракт и все остальные ужасы мира.

Наблюдаемые трансформации в образе героя-подростка дублируют этапы становления европейского общества, отражают демократические ценности и прочно связаны с культурой присутствия. Выбор героя с особенностями является также следствием децентрации — размывания мейнстрима, смещения внимания на периферию как норму (в отличие от постмодернистского внимания к периферии как к маргинальному), показывает стремление писателей к изображению многообразия персонажей по ряду признаков. Дж.Л. Поли, автор популярной серии «Поколение Икара», при обсуждении будущей экранизации первого из своих романов указывает, что главное для нее — сохранение национального разнообразия персонажей в фильме: «Семь героев в «Полете» — это белый, черный, маори, китаец и представители двух рас: европеоид-афроамериканец и европеоид-латиноамериканец. Я надеюсь, любой кастинг-директор отнесется к этому с уважением. По поводу этого аспекта романа — разнообразия героев — я получила наибольшее количество положительных отзывов от подростков» (из интервью[28]).

Еще чаще приятие многообразия более чем открыто выражают герои-подростки. Шестилетний Оскар в «Жутко громко и запредельно близко», когда размышляет, с какими людьми ему придется взаимодействовать при поиске замка, уверяет: «У меня были еще правила: не быть

[28] McKenzie K. Interview: J. L. Pawley talks about Air Born, the first in a new YA series. Available from: https://www.nzbooklovers.co.nz/post/interview-j-l-pawley-talks-about-air-born-the-first-in-a-new-ya-series.

сексистом, или расистом, или гомофобом, или плаксой, не дискриминировать против пожилых, инвалидов и дегенераторов и не обманывать без повода, чем я занимался постоянно» (*Extremely Loud and Incredibly Close*).

Реализация принципа многообразия через образ героя тесно связана с другой тенденцией современной теории индивидуализма — отказом от ограниченной трактовки индивидуальности по интеллектуальным параметрам и включением тела как объекта саморефлексии, самопознания, самоидентификации (физической, гендерной, сексуальной). В условиях культуры повседневности важно осознавать, что тело способно дать ощущение реальности вне готовых значений, но непосредственно. В романе такое понимание индивидуализма приводит к доминированию эмотивного пространства над денотативным, интуиции над доводами рассудка, вниманием к телесному, мистическому, к детальному изображению эмоций и физиологических реакций, к чувствительности героев к своей гендерной и сексуальной самоидентификации, к распространению образов бисексуала, неизлечимо больного, аутиста и т.д.

Многие элементы поэтики подростково-молодежного романа также объясняются укорененностью жанра в культурно-философской парадигме современности. Так, типичный прием смены точки зрения обеспечивает многоголосие и диалогизм, необходимые для реализации принципа многообразия. «Выявление интерсубъективности как категории возможно только в том случае, когда нарратив позволяет расслышать разные голоса» [Hartley-Kroeger 2011: 282]. В свою очередь, повествование от первого лица в том случае, когда этим лицом является юный герой от 11 до 17 лет, по своей природе ненадежно. Ненадежность нарратора часто сознательно усиливается автором через мотивы лжи, иллюзии, неопытности, через прием вненаходимости героя, что также способствует неоднозначному восприятию реальности, созданию многовекторной картины мира, размытости истины, некатегоричности суждения.

Из индивидуалистической философии вытекают, собственно, все аксиологические ценности «young adult»: эмпатия, принятие, амбивалентность суждений. Данное этическое поле подростково-молодежного романа формируется писателями осознанно. Ярким примером такого романа можно назвать «Крайне нелогичное поведение» (*Highly Illogical Behavior*, 2017) Дж.К. Уейли, где автор попытался переплюнуть коллег по цеху и закрутить сюжет сразу на нескольких популярных мотивах. Старшеклассница ради поступления в престижный медицинский колледж решает написать эссе о своем опыте лечения социально дезадаптированного сверстника. Ради поставленной цели она приходит в дом бывшего одноклассника, который давно перешел на домашнее обучение из-за панических атак. Агорафобия не позволят ему выйти на лужайку перед домом, и Лизы он поначалу тоже сторонится, дверь же открывает по настоянию мамы, искренне считающей, что ее сын интересен девушке сам по себе. Ситуацию осложняет бойфренд Кларк, которому Лиза постыдилась рассказать об истинной цели своих визитов к Соломону. Сцены ревности и нежелание расставаться с популярным капитаном команды по регби перед выпускным вызывают Лизу на откровенность. Они начинают посещать Соломона вдвоем. Несмотря на полное

отсутствие опыта в общении с социально дезадаптированными личностями старшеклассникам удается добиться успеха: Сол начинает выходить во двор, плавать в бассейне и даже влюбляется в… Кларка. Преодолеть все сложившиеся противоречия троице помогает способность поставить себя на место другого, искренне сопереживать и прощать. Роман заканчивается пусть не традиционно и ожидаемо, но определенно хэпи эндом, провозглашая эмпатию как основную ценность янг эдалта. С одной стороны, «Крайне нелогичное поведение» не вызывает сильных эмоций у читателя, а скорее ощущение «сделанности», клишированности. Тем не менее, успех этого романа у юных читателей симптоматичен: поднятые темы и изображенные характеры кажутся им вполне жизненными. «На примере вымышленных героев читатели могут задуматься о множественности точек зрения и проникнуть в сущность того нового мира, с которым им отныне придется считаться. Они могут подумать, что они бы почувствовали или как бы они поступили в определенной ситуации, и проявили бы эмпатию к герою. Современная реалистическая литература не чурается проблем, с которыми сталкиваются молодые взрослые», — объясняет популярность подобных романов специалист по литературе для подростков Джулия Эклшар [Eccleshar 2016–2022].

Таким образом, индивидуализм сегодняшнего подростково-молодежного проблемного романа не равносилен эготизму, ведущему к эскапизму, но, наоборот, через переживание присутствия обеспечивает связь с повседневностью. Каждый из упомянутых выше или процитированных романов: «Жутко громко и запредельно близко», «Мой мальчик», «Я до тебя», «Бумажные города», «Дудочник», «Тринадцать причин почему», «Наше будущее», «Крайне нелогичное поведение», «Ненависть, которую ты порождаешь», «Девятнадцать минут», «Ангел для сестры» — и многие другие проблемные романы подчеркивают ценность отдельной жизни и личных целей, самостоятельность и уникальность, эмпатию и ответственность за близкий круг при общем понимании крайней хрупкости и бренности бытия.

Ввиду того, что в аксиологический фокус подростковых романов осознанно попадают ценность отдельной жизни, уважение особенностей, утверждение уникальности личности, часто происходит заострение этих аксиологических смыслов и гиперболизация неидеальности, негероичности героя. Авторы часто наделяют юношей и девушек редкими и неизлечимыми болезнями, психической неуравновешенностью, физическими недостатками, нетрадиционной сексуальной ориентацией, чтобы утвердить гендерное, этническое, культурное, сословное, национальное, любое другое разнообразие и равноправие в этом разнообразии.

Очевидно, что в критические моменты развития человечества влияние индивидуализма ослабевает. С одной стороны, смена культурных парадигм сама по себе неизбежно связана с выходом из зоны комфорта, с другой стороны, индивидуализм предполагает ответственность. Большинство людей не в силах принять двойной вызов и склонно следовать коллективным решениям. Согласно социопсихологическим исследованиям, даже идиоцентрики, для которых на первом месте стоят собственные

убеждения, чувства и эмоции в противовес взаимоотношениям с другими людьми, в ситуации опасности активизируют коллективистские предпочтения. В момент перехода свобод становится неизмеримо больше, но свобода, которую предоставляет индивидуализм, двойственна: она заключает в себе и причину паники, фобий, чувства незащищенности, и ключ к спасению. В данном историческом моменте неизбежно сплочение отдельных индивидуумов вокруг коллективных ценностей (тех или иных). Поскольку проблемный подростково-молодежный роман замешан на индивидуалистическом мировоззрении, в 2022 г. можно говорить о том, что влияние этого жанра, по меньшей мере, уменьшится.

Проблема идентичности героя-подростка[29]

Практически любой роман для подростков и молодежи и о подростках и молодежи является романом взросления, а, следовательно, вопрос «Кто я?» становится для героя одним из основных. Поэтому актуальность мотива кризиса идентичности для подросткового романа очевидна. Сегодня возникает необходимость снова рассматривать эту не новую литературоведческую проблему в связи с новыми тенденциями, имеющими место в данном жанре.

В первую очередь, отметим феноменальную популярность литературы для подростков, которая, преодолевая возрастные границы, становится любимым чтением взрослых, которые стремятся найти в гари поттерах, сумерках и лабиринтах успокоение, отдых от бешеного темпа и невыполнимых запросов собственной жизни. В результате возникает явление кроссовера (англ. — *crossover*) — массовое безвозрастное увлечение подростковым чтением. Но не только взрослые способствуют популярности этой ниши литературы. Вторая причина — возросшая роль подростков в обществе.

На молодежь сегодня ложится все большая социальная ответственность в связи с увеличением доли населения пенсионного возраста и в связи с ведущей ролью если не в разработке, то в использовании необходимых обществу компьютерных технологий. После мировой войны происходил аналогичный процесс: подростки начали выполнять функции ушедших на фронт и погибших взрослых мужчин, их значимость возросла, подростковая категория выделилась как отдельная возрастная категория (см. [Savage 2007]), и в литературе появился подростковый роман. Сегодня возрастающая роль молодежи стала причиной всплеска внимания к ним, отсюда и выделение янг эдалта (young adult) и его огромная популярность в конце XX — начале XXI века.

[29] Зелезинская Н. С. Нулевая социальная идентичность героя современного подросткового романа. Воробьева С. В, ред. Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире: Материалы V Международной научно-практической конференции, посвященной 20-летию основания кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета (Минск, 24–25 октября 2019 г.). Минск : БГУ. с. 184–189.

Парадокс в том, что подростки и молодежь сегодня, с одной стороны, являются группой все возрастающей значимости, с другой стороны, группой наибольшей уязвимости. Именно они испытывают наибольшее давление общества (семьи и государства), вынуждены искать себя и одновременно работу, не могут прогнозировать будущее, подвержены разнообразным рискам от службы в армии, угрозы безработицы и до неверно выбранного образования.

Проблематизация идентичности героя логична и даже неизбежна для жанра реалистического подросткового романа, образующей чертой которого является отражение действительного состояния современного глобального общества. Очевидно, что темпы жизни нарастали, начиная с Нового времени, и сегодня трансформационные процессы ускорились настолько, что их смена происходит быстрее, чем смена поколений, а это значит, что каждый человек за свою жизнь переживает несколько «парадигм» (политических, экономических, культурных, социальных). Это значит, в свою очередь, что для успешного существования человеку недостаточно раз и навсегда выбранной роли, как это было раньше. В Средневековье одна роль выделялась на целые поколения одной семьи, прекрасно функционировали династии кузнецов, ювелиров и т. д. Еще в середине XX века, получив профессию инженера, выпускник советского вуза был уверен, что на протяжении всей профессиональной карьеры останется инженером. Сегодня невозможно с большой долей вероятности предсказать востребованность той или иной социальной роли в долгосрочной перспективе.

Это приводит к нарастанию тревожности и чувству незащищенности. Вот как оценивает ситуацию современный немецкий философ Петер Слотедайк: «Великое скольжение уже стало частью общего спектра человеческой жизни. Это значит только то, что нет такого места на свете, где бы ты, как среднестатистический ископаемый человек, был защищен от инноваций. Беспокойство нарастает, но все же многое остается совершенно ясным: человек переносит подвижность, только когда чувствует, что где-то внутри его существа продолжает покоиться некий полюс, который при всех изменениях остается таким же, как прежде»[30].

И в этой ускользающей реальности подросток спрашивает себя: если мир меняется, нет ничего постоянного, кем я буду завтра? Буду ли я завтра? Кто я сейчас? Паранойя рождает кризис самоидентичности у подростков в наибольшей степени. Таким образом, проблематизация идентификации образа литературного героя вытекает из условий культурно-исторического развития общества и требует научного анализа и оценки.

На направляющей идентификации отрефлексированного себя можно обнаружить от точки максимальной идентификации (я есть весь мир, я определяю мир) до нулевой (я есть только в коллективе, как часть коллектива, я винтик, я никто). Однако для верной оценки идентификации современного героя Проблемный подростково-молодежный роман мы

[30] Шитцова Т. Гнев, ревность, фрустрация: интервью с Петером Слотердайком газете Neue Zürcher Zeitung. 2019. 09 января. Available from: https://syg.ma/@attache-de-presse/gniev-rievnost-frustratsiia-intierviu-s-pietierom-slotierdaikom.

считаем полезным привлечь теорию Эриксона об идентичности [Эриксон 1996]. и классификацию трех модальностей идентичности, разработанную на основе теории Э. Эриксона И.С. Коном [Кон 1984: 19].

«Психофизиологическая идентичность обозначает единство и преемственность физиологических и психических процессов и свойств организма, благодаря которой он отличает свои клетки от чужих, что наглядно проявляется в иммунологии. *Социальная идентичность* — это переживание и осознание своей принадлежности к тем или иным социальным группам и общностям. Идентификация с определенными социальными общностями превращает человека из биологической особи в социального индивида и личность, позволяет ему оценивать свои социальные связи и принадлежности в терминах «Мы» и «Они». *Личная идентичность* или самоидентичность (Self-identity) это единство и преемственность жизнедеятельности, целей, мотивов и смысложизненных установок личности, осознающей себя субъектом деятельности. Это не какая-то особая черта или совокупность черт, которыми обладает индивид, а его самость, отрефлексированная в терминах собственной биографии. Она обнаруживается не столько в поведении субъекта и реакциях на него других людей, сколько в его способности поддерживать и продолжать некий нарратив, историю собственного Я, сохраняющего свою цельность, несмотря на изменение отдельных ее компонентов»[31] [Кон 1984].

Те различия, о которых сегодня много пишут и говорят — гендерные, расовые, физические, психические входят в сферу психофизической идентичности. Суть взросления в романах, где протагонистом является ребенок с физическими либо психическими особенностями, — осознание своей инаковости и развитие способности свыкнуться с нею, примириться, даже найти себя в ней, словом, принятие своих особенностей (например, «Загадочное ночное убийство собаки» Марка Хэддона). Другой тип реалистического подросткового романа строит противоположные художественные стратегии идентификации героя, отказывая ему в сколь-либо заметной психофизиологической идентичности и с его точки зрения, и с точки зрения социума. Тогда другой возможный путь протагониста — осознание своей заурядности, отсутствия выдающихся способностей, собственной усредненности как нормы и выработка умения преодолеть себя и свою посредственность ради чего-то или кого-то важного: спасения любимого человека, выживания.

Например, в романе «Бумажные города» Джона Грина подросток Кевин такой заурядный, что с ним дружат только непопулярные среди сверстников одноклассники, а другие или не замечают, или задирают. Подружка детства Марго — самая яркая личность в школе — тоже сторонится Кевина. Но когда она исчезает, именно Кевину остается цепочка подсказок, именно его Марго решает вытащить из скорлупки и увлечь в большой мир. Кевину, отзывчивому, доброму мальчику, приходится преодолеть

---

[31] Кон И. Идентичность. Добровольский А.В, ред. Энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/sociologiya/IDENTICHNOST.html

свою трусость (а как раз это определение является ключевым в его самоидентификации) и отправиться на поиски девушки. Таким образом, с точки зрения психологической теории Э. Эрикстона, современный подростковый роман отражает процесс перехода от психофизиологической идентичности к личной.

Отдельно мы бы хотели остановиться на социальной идентичности, поскольку из-за повышенного интереса литературы и литературоведения к самоидентификации в проблемном подростково-молодежном романе акцентированы социально значимые процессы развития личности. При этом адресное внимание к социальному аспекту позволяет и глубже понять «кухню» подросткового романа XXI века, и увидеть его место в исторической поэтике.

Оскар в романе Джонатана Фоера «Жутко громко и запредельно близко» мало общается со своими сверстниками, потому что, во-первых, ему неинтересно, во-вторых, над ним смеются. Чрезвычайно развитый интеллектуально, Оскар способен производить в уме сложные вычисления, помнит разнообразные факты о фауне мира и истории человечества, постоянно генерирует новые изобретения, но психические особенности развития мальчика не позволяют ему общаться со сверстниками на одном уровне: он не понимает законы подростковой иерархии, не может выделить слой табуированной в подростковой среде лексики, не интересуется тем, чем увлекаются другие десятилетние дети. Оскар любит общаться со взрослыми, желание быть принятым в мир взрослых у него даже гипертрофировано: мальчик рассылает письма знаменитостям с просьбой сделать его своим протеже. Оскар понимает взрослых и их внутренние мотивы, умеет сопереживать и поддерживать морально. На протяжении романа он учится переносить фокус своего внимания с интересного взрослого мира в целом на тех взрослых, которые находятся рядом с ним — так близко, что их-то он понимает меньше всего. В первую очередь, это мама, чье незримое присутствие во всех его начинаниях он обнаруживает только в финале романа. Развязка произведения отмечена переносом фокуса с дальнего горизонта на близкую родную маму и ее любовь к сыну (в этом — в том числе — смысл названия романа Дж. Фоера). Далеким предстают не только разнообразные взрослые — все те мистеры, миссис и мисс Блэк, живущие в Нью-Йорке, которых посещает Оскар (он ищет замок для найденного ключа), — но и сам папа. Папа погиб в теракте 11 сентября. Время идет, месяц за месяцем, а Оскар сосредоточен на общении с ним. Беседы-воспоминания с отцом описаны всегда ярче и эмоциональнее, чем реальное «бытовое» общение с мамой. Оскар не может отпустить отца, поэтому он ходит по городу, ищет замок и верит, что замок откроет дверь к отцу. Собственно, становление героя и состоит в том, чтобы принять смерть близкого, отпустить его в другой мир и переключиться на маму и бабушку, которым он нужен здесь и сейчас. И в этом ракурсе мы теряем из вида психофизиологические особенности конкретного героя и видим его как обычного ребенка, столкнувшегося с ужасами нашего мира. Оскар — лишь один из детей, потерявших отца в одной из катастроф XXI века.

Таким образом, с точки зрения психофизиологической и личной идентификации, Оскар — особенный, но его социальная идентификация — нулевая. Сюзи — самая обычная девочка в школе, чья обычность подчеркнута противопоставлением сестре-вундеркинду. Мимо Кевина пройдешь и не заметишь, а сам он все время подчеркивает свою застенчивость и даже трусоватость. Герои романов Джона Грина, Элис Сиболд, Джоди Пиколт, Эмили Локхарт, Саманты Янг, Стефани Майер, Джона Уизнера, Энжи Томас у окружающих ассоциируются с серостью, незаметностью, незначимостью, простотой, а Стефен Чборски даже выносит эту ассоциацию в название романа: «Хорошо быть тихоней». Внутренний мир этих героев значительно богаче, чем у окружающих, что позволяет им критически оценивать происходящее, видеть недостатки и тайные мотивы окружающих, но социально они неотделимы от основной массы подростков.

На вопрос, почему социальная идентификация протагонистов стремится к нулю, достаточно легко ответить, приняв во внимание культурно-социальную среду XXI века, о которой мы говорили выше. Литература, написанная о молодежи и для молодежи, сегодня отражает нестабильность мира, и в этом ее основная функция. Читая «young adult», юноша или девушка преследуют две цели: эмпатия и эскапизм. Им надо убедиться, что у других тоже все так плохо и надо как-то выживать, а чтобы процесс выживания не загонял в депрессионный тупик, надо иметь возможность отвлечься и помечтать. (Именно поэтому фэнтези сегодня жанр номер один в нише детского, подросткового и даже молодежного чтения).

В принципе, преследуя любую из этих целей, подросток по-прежнему желает читать про себя — «про мальчика», как удачно выразил эту мысль Ник Хорнби в названии одного из своих романов. В первом случае о себе реальном, во втором — об идеальном. Первый тип героя представлен в двух жанрах — реалистическом подростковом и молодежном романе и проблемном подростковом и молодежном романе. Второй тип мы находим в фэнтези, прекрасным примером которого является сага «Голодные игры». Главная героиня — сильная, смелая, справедливая, но без занудства и идеальности, потому что постоянно преодолевает не только внешние преграды, но и свои личные слабости, чтобы решить проблемы жестокого циничного взрослого мира. Что же касается ее социального статуса, он также подчеркнуто низок. Выросшая без отца, Кэтлин вынуждена сама добывать дичь в лесу, продавать, помогать матери и сестре. Осознание себя как обычной девушки, дочери своего нищего народа, придает Кэтлин силы. Тот ореол героизма, который обретает героиня к концу повествования, возможен сегодня только в жанре фэнтези. В сверхспособности, т. е. героизм и идеальность прежних литературных героев, сегодня никто уже не верит. Их задача — дать подросткам возможность помечтать с героями Марвелла о том, что в действительности невозможно, пожить в мире, где сильный герой прилетает и все решает.

Катастрофическую реальность XX–XXI вв. изменить невозможно. Вот она перед нами в телевизоре, на телефоне, на мониторе, а у мно-

гих за окном и в доме: теракты, стрельба в школе, семейное насилие, детские суициды, детское донорство, неизлечимые болезни. Может ли четырнадцатилетний человек изменить что-то из этого? Предотвратить изнасилование девочки соседом или отцом, разоружить одноклассника, стреляющего по сестре, вылечить рак у любимой девушки? Подростки больше, чем взрослые, ощущают свое одиночество и потому четче осознают свою беспомощность. Способ взаимодействия с реальностью для них — не попытки ее трансформации, но попытки встраивания себя в нее. На метафизическом уровне речь идет о сознательном усилии по формированию *своей* реальности, т. е. ее присвоении — свойстве современного подросткового романа, отмеченное и ранее: «Конструирование реальности начинается в нашем сознании» [Соловьева 2018: 76][32]. На бытовом уровне это выражается в просьбах подростков оставить их в покое в их соцсетевой реальности. На литературном — в подростковом спросе на книги об обычном герое внутри сложных проблем глобального общества.

Поскольку реалистический роман представляет реальную картину мира, то и героем такого романа становится самый обычный подросток. Обычный, то есть в меру сообразительный и добрый, эмоциональный, интересующийся ежедневными делами, общением со сверстниками, зацикленный на обычных вопросах половозрелого периода вроде первого секса, внешности, статуса в классе, запрессованный предстоящим поступлением в колледж, ждущий и побаивающийся предстоящего отъезда после школьного выпуска — под это описание подходят герои всех реалистических подростковых романов. Об этой обычности и хотят читать сегодня.

Такой герой возвращает нас к излюбленному реализмом архетипу маленького человека. Однако обычность эта распространяется только на социальный статус — психофизиологические и личные характеристики, наоборот, выделяют героя из ему подобных, делают его индивидуумом, единственным, неповторимым, ценным в своей уникальности.

Стремление «young adult» к нулевой социальной идентификации героя не только выполняет функцию мимесиса, создавая тождество читателя и героя, но и моделирует аксиологию произведения. Зачастую обыкновенность позиционируется как достоинство. Так героиня романа

---

[32] О реальности, воздействующей на сознание, и сознании, формирующем реальность в романах Ларса Соби Кристенсена пишет Т. В. Соловьева: «Барнума, главного героя романа, за малый рост дразнят в школе, а он играет «в мысли», выстраивает в сознании альтернативную реальность, представляет себе страшные катастрофы, когда жизнь закладывает крутой вираж — и все меняется, его преследователи и гонители раскаиваются и просят прощения, а сам он из жертвы превращается в героя. День за днем его фантазии становятся все смелее, заходят все дальше, пока наконец одна из них не воплощается в жизнь. Он действительно ломает руку, но чаемого счастья, как обычно у Кристенсена, это не приносит: радость и надежда всегда идут бок о бок с трагедией, и от человека тут уже мало что зависит. Поэтому, став взрослым, Барнум эту способность менять мир по собственному усмотрению постепенно утрачивает: «Я давно перестал думать, что окружающий мир тоже легко и шутя исчезает, стоит получше закрыть глаза» [Соловьева 2018: 76].

Джо Джо Мойес «Я до тебя» — самая обычная девушка: ее не назовешь ни красавицей, ни умницей, да и вообще трудно о ней сказать что-либо определенное. Окружающих эта обыкновенность скорее разочаровывает: родители хотели бы видеть Луизу более образованной, бойфренд — более спортивной, сестра — более успешной. Мнение этих людей для Луизы значимо, более того, она определяет себя через них, демонстрируя почти нулевую степень идентификации. Но автор не зря подчеркивает, что Луиза живет в ладу с собой и не спешит что-то менять, — этот внутренний стержень и есть основа будущих успехов девушки. Работает главная героиня в кафе (и тоже очень довольна своим занятием). Когда кафе закрывается, Луиза находит работу сиделки. Примечательно, что мать инвалида выбирает нескладную Луизу в маминой юбке из-за спокойствия, оптимизма и ... болтливости — именно этого не хватает ее сыну — обеспеченному образованному умному холостяку, потерявшему вкус к жизни после автокатастрофы. В то время как все знакомые девушки с хорошим бэкграундом отворачиваются от Уилла, словно вычеркивая его из своей жизни, простушке Луизе удается вдохнуть в него интерес к собственному и даже чужому существованию. Чуда, конечно, не происходит: это реалистический роман о правде жизни, поэтому жизни в инвалидном кресле Уилл все же предпочитает самоубийство.

Но Луизе шести месяцев общения с ним оказалось достаточно, чтобы выйти из зоны комфорта, посмотреть на себя со стороны, осознать свое место в мире и свои желания. Путь самоопределения провел ее от обыкновенного «ничто» к пониманию себя как индивидуальности. Исчезли эмотивные доминанты начала романа — сомнение, неуверенность, неопределенность, вина. Луиза осталась обыкновенной девушкой, но теперь она обрела цели и смысл существования не только в окружающей необходимости, но и во внутренних потребностях самореализации. Таким образом, основная идея романа — путь героини от нулевой идентификации к осознанию своей уникальности. При этом ее социальная идентификация остается нулевой.

В жанре проблемного романа вопрос идентификации образа героя глубже. Как мы уже говорили, проблемный роман фокусируется на какой-либо катастрофе, свойственной современному глобальному обществу, и способам его переживания подростком. И, как мы помним, преодоление препятствия, такого как теракт, изнасилование, суицид или убийство близкого, неизлечимая болезнь, силами одного подростка невозможно. Поэтому вопрос не в том, как победить зло, а как выжить в мире, где есть зло. Мы привыкли к тому, что нас призывают бороться и не смиряться, но сегодня это поведение может стать деструктивным, если объективно победа над злом невозможна. Следовательно, надо искать новые пути выживания. И таким путем часто становится принятие. Простое осознание того факта, что мир неисправим, что зло в нем было и будет всегда, что есть и добрые люди, и злые, помогает пережить катастрофу, найти ориентиры и пытаться жить дальше.

С этой перспективы опять обратимся к теории идентификации и к ее современным тенденциям, изложенным, например, И. С. Коном.

«Если в новое время проблема идентичности сводилась к тому, чтобы построить и затем охранять и поддерживать собственную целостность, то в современном мире не менее важно избежать устойчивой фиксации на какой-то одной идентичности и сохранить свободу выбора и открытость новому опыту. <...> Но если раньше психологическая ригидность (жесткость) нередко помогала социальному выживанию, то теперь она чаще ему вредит. Самоидентичность все больше воспринимается сегодня не как некая твердая, раз и навсегда сформированная данность, а как незаконченный развивающийся проект (Э. Гидденс). В условиях быстро меняющегося социума и растущей продолжительности жизни личность просто не может не самообновляться, и это не катастрофа, а закономерный социальный процесс, которому соответствует новая философия времени и самой жизни» [Кон 1984: 44].

Герой подросткового романа должен сменить свои (пусть одобряемые обществом и работавшие ранее) принципы. И вопреки классическим представлениям — бороться и искать, найти и не сдаваться — новые принципы, вполне возможно, окажутся проще и скучнее некоего закрепленного в нашем сознании идеала. Этим, на наш взгляд, и объясняется выбор негероического героя в проблемном романе. Так Оскару Джонатана Фоера в идеальной реальности предстояло бы совершить нечто невероятное и найти в многомиллионном Нью-Йорке того мистера Блэка, который был упомянут на конверте с ключом, а в результате — обрести знание, которое, если бы и не вернуло папу, позволило бы проникнуть в тайны бытия. Что ж, с какой-то точки зрения, это так и есть. Только вместо тайны Оскар обнаруживает очевидное — мамину любовь и заботу, а вместо знания — чувства. Безрезультатный поиск замка для ключа на практике приводит мальчика к самоидентификации через признание правомерности своих негативных чувств и понимание чувств Другого — эмпатию.

Образ героя современного реалистического подросткового романа отличается сложной структурой ввиду высокой психологичности прозы XXI века. Психофизиологическая, социальная, личная идентификация должны рассматриваться литературоведом по отдельности и в комплексе. Кроме того, важную роль играет анализ проблемы идентичности героя в ее эволюции. Такой ракурс позволяет вникнуть в ценностную систему произведения, заметить как ее встроенность в культурную и литературную традиции, так и поле конфронтации с ними. Мы можем отметить, что авторы подростково-молодежного проблемного романа решают проблему идентичности героя в едином ключе: показывая его психофизическую и личную идентичность как уникальные, они максимально нивелируют степень его социальной идентификации. Для проблемного подросткового романа, кроме того, свойственно отсутствие фиксации на определенном типе самоидентификации, поиск себя в условиях катастроф современного мира, выбор поведенческих практик и эмоционального поведения, которые не поддерживаются обществом как идеальные. Эта тенденция естественно вписывается в путь развития современного гуманитарного знания, переосмысливающего субъекта в терминах децентрирования.

Не герой подростково-молодежного романа и прекрасная данность мира[33]

Контекстуальная обусловленность смены типа литературного героя вообще и подростковой и молодежной литературы, в частности, очевидна. Э. П. Хомич отмечает, что «смена типа подростка происходит, как правило, в контексте идеологии, а значит, в контексте эпохи, в контексте социализации. Негероическая эпоха, однообразная повседневность и уходящая традиция — все это стало предпосылкой появления типа "слабака"» [Хомич 2016: 325].

Ужас перед террористическими атаками, чудовищные эмоциональные и психологические нагрузки, неуверенность поколения в завтрашнем дне, слабая прогнозируемость будущего, экономическая незащищенность молодежи, неприменимость постмодернистской этики к новым реалиям и другие явления начала XXI века повлекли смену философской парадигмы. Линзы иронии и цинизма были отброшены ради попытки взглянуть на самих себя как мы есть, без прикрас и иллюзий, без игр и метафор, без языковой зависимости от значений и интерпретаций. Как наиболее мобильная категория населения подростки и молодежь первыми отказались от трафаретов и заявили о своих недостатках и общем нежелании следовать идеалам.

В романе 2012 года уже упомянутая нами выше двадцатилетняя героиня теряет работу и тут же сталкивается с давлением семьи и бойфренда. Луиза не считает себя умнее других, но и на провокации поддаваться не собирается:

«Чем ты хочешь заняться? Можно пройти переподготовку. Уверен, для таких, как ты, есть субсидии.

— Для таких, как я?

— Для тех, кто ищет новые пути. Кем ты хочешь быть? Как насчет косметолога? Ты достаточно хорошенькая. — Он на бегу пихнул меня в бок, словно это был невесть какой комплимент.

— Ты же знаешь, как я ухаживаю за собой. Мыло, вода, шампунь.

— Послушай… Продавщица. Секретарша. Агент по продаже недвижимости. Ну, не знаю… Ты же хочешь кем-то быть?

Но я не хотела. Мне нравилось работать в кафе. Нравилось знать все на свете о «Булочке с маслом» и следить за жизнью людей, проходящих через нее. Там мне было уютно» (*Me Before You*).

Как отмечалось, в связи с повышенной экономической значимостью после Второй мировой войны, бэйби-бумов 50-х и 60-х, развитого института детства, инноваций в сфере коммуникационных технологий и высокого уровня перинатальной медицины конца XX века (более подробно см. [Радаев 2018]), подростки и молодые люди завоевали одно из ключевых мест в социуме. Вслед за социальным статусом произошел количественный рост литературы о молодых взрослых и для молодых

---

[33] Зелезинская Н. С. Не герой молодежного романа и прекрасная данность бытия. Вестник Вологодского университета. 2021; 12: 45–48.

взрослых. Качественные изменения подросткового и молодежного романа определяются, в первую очередь, за счет различий между поколениями. Молодежь и подростки не разделяют поведенческие стереотипы тех, кто повзрослел в прошлом веке, имеют собственный, уникальный опыт и, следовательно, отчетливые ментальные отличия.

Отдельно стоит упомянуть и постоянное движение децентрации как в культуре в общем, так и в литературе. Отказ от логоцентрической традиции продиктован и желанием увидеть себя здесь и сейчас, и возможностью создавать свои паттерны на основании собственных представлений, ощущений и предпочтений. Таким образом, слабость главного героя продиктована, по сути, силой поколения янг эдалт, которое может, наконец, позволить себе быть собою и не оправдываться за свое поведение, решения либо их отсутствие, внешний вид и социальный статус, как это происходило десятилетия. Хотя мы согласны с выведенной Э. П. Хомич причинно-следственной связью, тут необходимо отметить, что тип «слабака» далеко не самый актуальный для современного подросткового и молодежного романа. Более того, сам ярлык «слабак» не следует воспринимать буквально. По мнению многих персонажей, именно в слабости можно обрести силу. Чего стоит в этом отношении хотя бы название романа «Хорошо быть тихоней» Стефана Чборски. А вот мнение Луизы по поводу налепленного на нее ярлыка неудачницы: «Не считая краткого периода в подростковом возрасте, я никогда не хотела выглядеть как Трина или другие девочки. Лет до четырнадцати я предпочитала мальчишескую одежду, а теперь стараюсь себе потакать — смотря с какой ноги встала. Что толку пытаться выглядеть как все? Мне двадцать шесть, а я так толком себя и не узнала. До того как потеряла работу, я вообще ни о чем не задумывалась. Собиралась выйти замуж за Патрика, нарожать детей, поселиться за пару улиц от родительского дома. Не считая экзотического выбора одежды и довольно скромного роста, меня мало что отличало от других. Вряд ли вы обернулись бы на меня. Обычная девушка, ведущая обычную жизнь. И это совершенно меня устраивало» *(Me Before You)*.

Первоначально в литературе децентрации подвергся образ Другого, позволяя принять в круг положительных персонажей людей с физическими и психическими особенностями, нетрадиционной сексуальной ориентацией, социальной дезадаптацией. Но практически сразу произошла и децентрация Я, поскольку центростремительное движение не только видится пока что как необратимое, но естественным образом затрагивает все элементы поэтики романа. Для проблемного подростково-молодежного романа данная характеристика практически обрела статус жанрообразующей.

Параллельно децентрации в культуре происходит процесс десубъективации. «У Ницше, Батая, Бланшо опыт имеет целью вырвать субъект у него самого, сделать из него нечто иное, довести его до уничтожения или распада. Такова цель десубъективации»[34] [Фуко 2007].

[34] . Тромбатори Д, Фуко М. Беседа Мишеля Фуко с Дуччио Тромбатори. Гуманитарный портал. 2013. 7 октября. Режим доступа: https://gtmarket.ru/library/articles/5389

В проблемном подростково-молодежном романе субъект не задан, не наделяет мир смыслом и не приписывает значения вещам и событиям, но, наоборот, растворяется, распадается по отношению к самому себе: «И я увидела вещи в ином свете: мне открылся мир, где нет меня» (*Lovely Bones*).

Следовательно, ни Я, ни Другой не имеют точных значений и оттого теряют оппозиционность по отношению друг к другу. Сегодня в подростковой и молодежной литературе образ Другого выступает лишь средством познания Я, а Я — средством познания Другого и построения отношений с ним, т.е. проявляется в своей символической функции указания на Другого. Более того, центрация сознания на другом Я позволяет увидеть себя как Другого и далее задуматься как над внешним, так и над внутренним модусом сосуществования Я и Другого[35]. В романе «Многочисленные Катерины» Колин — дезадаптированный вундеркинд, Гассан — упитанный ливанец из семьи эмигрантов; Джон Грин не противопоставляет подростков, но наделяет их совершенно разными характеристиками без бинарных оппозиций и, тем более, без ярлыков «плохой» или «хороший». Так, быть вундеркиндом круто, но слишком обременительно, а говорить на родном арабском логично в кругу семьи, но отчуждает говорящего от окружающих. По отдельности юноши — изгои, но вместе они благополучно справляются с вызовами жизни:

«Критичные оценки Гассана помогали Колину понять, что интересно другим людям, а что — нет. До того как он познакомился с Гассаном, подсказать ему никто не мог, потому что окружающие, за исключением родителей, либо терпели, либо игнорировали его. А в случае Катерин — сначала терпели, а потом игнорировали. Благодаря списку того, что было неинтересно, Колин почти мог поддерживать нормальный разговор»[36] *(An Abundance of Katherines)*.

Сегодня подростковый и молодежный роман, будучи в авангарде мировой литературы, говорит уже не столько об уникальности и разнообразии конкретных Я (это данность), но ставит вопросы о сосуществовании уникальных и несовпадающих Я, об их взаимном соотнесении, их разнообразных связях с внешним миром и о возможности осознания способов их взаимодействия. Натуралистическая концепция сознания и человека в мире как феноменология другого не оставляет места для идеализма, поскольку идеализм занят самопереживанием, но не переживанием Другого.

Отсутствие идеала ведет не только к принятию Другого, но и к принятию себя, и в итоге, к принятию мира. Про прошествии ста лет европейский менталитет, наконец, готов принять тезис М.М. Бахтина «Я не герой своей жизни» [Бахтин 2000: 98]. Образ мира может быть создан только детерминированной жизнью других людей: «Нужно понять, что все положительно ценные определения данности мира, все самоценные закреп-

---

35 О традиции рассмотрения Я и Другого в литературе см. другого» [Соловьева 2018].

36 Перевод В.А. Зайцева приводится по: Грин Дж. Многочисленные Катерины. Москва: Рипол Классик, 2015.

ления мирской наличности имеют оправданно-завершимого другого своим героем: о другом сложены все сюжеты, написаны все произведения, пролиты все слезы, ему поставлены все памятники, только другими наполнены все кладбища, только его знает, помнит и воссоздает продуктивная память <…>. Нужно отойти от себя, чтобы освободить героя для свободного сюжетного движения в мире» [Бахтин 2000: 99].

Роман «Милые кости» рассказывает о девочке Сюзи, которая после убийства от руки маньяка попадает на небеса и наблюдает за жизнью родных и за поисками убийцы. Это редкий (но не исключительный) случай, когда протагонистом романа на протяжении всего повествования является умерший. При этой автор практически не прибегает к ретроспективе, а образ героини развивается в соответствии с концепцией романа становления. Незримо переживая происходящее с ее семьей вместе с ними, Сюзи приходит к пониманию того, как она любит каждого такими, какие они есть: «<Бабушка> вернулась на кухню. После смерти я прикипела к ней сильнее, чем могла себе представить в земной жизни. Не поручусь, что в тот момент она решила завязать с выпивкой; но теперь до меня дошло, что привычка заглядывать в рюмку составляла одну из черточек ее удивительного характера. По мне, если эта слабость была самым большим ее грехом, то и на здоровье» *(The Lovely Bones)*.

Вывод, несомненно, не самый популярный для традиционных дидактически направленных произведений детской литературы. Следующий шаг Сюзи — принятие себя, применительно к ситуации, к своему статусу: «Глядя, как мои родные смакуют шампанское, я размышляла о том, что их жизнь ведет отсчет от моей смерти: до и после, но когда Сэмюел, собравшись с духом, на виду у всех поцеловал Линдси, мне стало ясно, что их судьба круто взмывает вверх и теперь пойдет иными дорогами. На месте пустоты, возникшей с моей гибелью, постепенно вырастали и соединялись милые косточки: одни хрупкие, другие — оплаченные немалыми жертвами, но большей частью дорогие сердцу. И я увидела вещи в ином свете: мне открылся мир, где нет меня».

Через откровения Сюзи автор транслирует современную интеллектуальную чувствительность: понимание того, что не все можно изменить, что самые ужасные вещи приходится принимать такими, как они есть, но можно научиться справляться с ситуацией, помогать другим пережить трудности, можно все равно любить, дружить, радоваться… быть! Последние страницы романа о Сюзи наполнены любовью, любованием, спокойствием, принятием и смирением: «Когда я открыла глаза, окошко в дальней стене было залито темным багрянцем, и мне сразу стало ясно, что времени осталось совсем мало. За окном жил и дышал тот мир, который годами открывался мне только со стороны, а сейчас я находилась на той же Земле. Но уже знала, что больше сюда не приду. Отпущенный мне срок я потратила на любовь — против нее я оказалась бессильна, как не была бессильна даже перед лицом смерти; это было бессилие всего сущего, темный багрянец человеческой слабости, движение вслепую, когда на ощупь огибаешь углы, чтобы раскрыть объятия свету, — все, без чего не бывает открытия неизведанного».

Практически любой реалистический подростковый и молодежный роман, фокусирующийся на глобальных проблемах нашего века, заканчивается утверждением жизни. Прекрасная данность мира соткана из многочисленных Я и Других и тем противостоит ужасам реальности. «Понять этот мир как мир других людей, свершивших в нем свою жизнь, — мир Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и проч., — первое условие для эстетического подхода к нему. Нужно почувствовать себя дома в мире других людей, чтобы перейти от исповеди к объективному эстетическому созерцанию, от вопросов о смысле и от смысловых исканий к прекрасной данности мира» [Бахтин 2000: 100]. Джонатан Фоер пишет о мире мальчика Оскара, его папы, мамы, бабушки, дедушки, Альбера Эйнштейна и Стивена Хокинга и всех проживающих в Нью-Йорке мистеров Блэков. События романа происходят, как заявлено в названии, «жутко громко и запредельно близко» к маленькому Оскару, мальчику, который все время считает, читает, изобретает и не справляется с общением со сверстниками. Пусковым механизмом одиссеи Оскара по Нью-Йорку становится теракт 11 сентября, в котором погиб его папа. Но итог блужданиям и поискам мистера Блэка Оскара подводит «Стивен Хогинг». Знаменитый астроном прочитывает пачку писем от мальчика и отвечает ему:

«Альберт Эйнштейн, мой кумир, однажды написал: "Ситуация у нас следующая. Мы стоим перед закрытым ящиком и не можем его открыть".

Не мне Вам говорить, что значительную часть Вселенной составляет темное вещество. Непрочное равновесие зависит от вещей, которые нам никогда не удастся увидеть, услышать, понюхать, попробовать или потрогать. Сама жизнь зависит от них. Что реально? Что призрачно? Может, мы вообще задаем неправильные вопросы. От чего зависит жизнь?

Я так ничего и не сделал, чтобы ее защитить.

Что если Вы всю жизнь будете изобретать?

Может, тогда Вам суждено это сделать.

Меня зовут к завтраку, придется закруглиться. Я еще о многом хочу Вам сказать и о многом хочу от Вас услышать. Все-таки несправедливо, что мы живем по разные стороны океана. Как будто мало в мире несправедливостей.

Как же сейчас красиво. Солнце низко, тени продолговаты, воздух прохладен и свеж. Вам еще спать не меньше пяти часов, но мне почему-то кажется, что мы любуемся этим чистым и божественным утром вместе.

Ваш друг

Стивен Хокинг» (*Extremely Loud and Incredibly Close*).

Письмо Стивена Хокинга мальчику Оскару есть художественная модель бахтинского завершающего принятия, обусловленное отношением Я к Другому, равновеликих и равнозначных величин, взятых не в отношении к идеалу — разуму, известности и т. п., но в своей уникальности. Естественно, модусом взаимодействия этих величин «становится не знак, но эмоция» [Бахтин 2000: 95]. Значимость эмотивной составляющей художественного текста XXI века повышается ввиду ее аксиологической функции, а наивысшей ценностью XXI века становится эмпатия, поскольку лишь она есть единственный способ со-присутствия, со-бытия, бытия Я в Другом

и Другого в Я, который дает возможность переживать прекрасную данность мира. Таким образом, через образ «негероя» реалистический подростковый и молодежный роман XXI века выводит аксиологию жанра.

«Колин не знал о покере ничего, кроме того, что игра, в которой все зависит от вероятности и решений игроков, — это что-то вроде полузакрытой системы, в которой должна действовать теорема, похожая на его Теорему Предсказуемости Катерин. И когда Гассан продемонстрировал свой фулл-хаус, Колина внезапно осенило: можно создать теорему, объясняющую, почему ты выиграл в покер в прошлом, но ни одна теорема не предскажет, выиграешь ли ты в будущем. Прошлое, как и говорила ему Линдси, это логичная история. Это ощущение того, что произошло. А будущее вовсе не обязано быть логичным, ведь его еще никто не помнит.

И в этот момент будущее, неописуемое ни одной теоремой на свете, протянулось перед Колином: бесконечное, непознаваемое и прекрасное».

Архетип безответственного родителя

Структуры бессознательного играют важнейшую роль в культуре. Они обуславливают константность внутренней формы архетипов, тогда как вариативность внешней формы обеспечена сменяющимися историческими, религиозными, бытовыми и другими контекстами. Таким образом, обращение к архетипическому мышлению позволяет проследить историю идей, выявить культурные установки, ценностные ориентации и их трансформацию. При этом, по сравнению с мотивом архетип обладает гораздо большей универсальностью [Якушева 2003: 59] и, следовательно, меньше реагирует на внешние влияния (вопрос потенциальной возможности изменения архетипа был положительно решен Е.М. Мелетинским) [Мелетинский 1994]. Если семантика, структура и прагматика мотива подвержены воздействию контекстов, то в отношении архетипа данные контексты лишь актуализируют те или иные его имманентные признаки, что позволяет нам заметить лишь наиболее крупные тенденции, характерные не только для литературного творчества, но и для менталитета общества на определенном этапе существования, что и является целью данной статьи[37].

К.Г. Юнг, Э. Нойман, В. Броум, Дж. Хиллман (при всех разногласиях между ними) исследовали архетипы как универсалии человеческих представлений, которые передаются в обществе из поколения в поколение и определяют отношение коллектива к наиболее значимым категориям

---

[37] Ряд определений не принимает во внимание отличие архетипа от мотива, например, понимание архетипа как «основной ситуации, характера или образа, который постоянно появляется в жизни и, следовательно, в литературе» (цит. по [Колчева 2015: 258]). Поэтому за рабочее мы будем принимать разграничивающее эти понятия определение А.С. Афанасьевой, где архетип — «константный первичный образ, обладающий ценностно-смысловым ядром и характерный для всех литературных произведений, в каждом из которых, однако, он проявляется в собственном смысловом спектре» [Афанасьева 2017: 45]. Данное определение также принимает во внимание выделенные В.А. Марковым признаки архетипа, как то всеобщность, универсальность, репродуцирующий характер [Марков 1990:133–134],

жизни, а именно архетипы Матери, Младенца, Героя, Шута, Творца, Мудреца и др. Первый из них присутствует в сознании человека с самого рождения. С точки зрения аналитической психологии, ребенок — это творение родителей. Младенец смотрит на мать, видит своё «я» отражённым в её радостном взгляде и чувствует свою самоценность. Чуть позже происходит идеализация, которая начинается с узнавания ребёнком своего значимого взрослого. Ребёнок нуждается в идеализированном образе матери/отца, который соответствовал бы эталону родителя, заложенному в генетической памяти. Позитивные образы отца и матери во внутреннем мире ребёнка — основа психики и залог здоровья. По мере взросления через значимых взрослых, обобщенных в архетипах Родителя, Отца, Матери, Взрослого, Учителя происходит усвоение ребенком ценностных ориентаций, культурных и национальных традиций. Образ родителя(–ей) во многом определяют дальнейшие взаимоотношения с людьми, социальную адаптацию, психическую стабильность, телесное здоровье, сексуальное поведение. В нем заложен как личный пример матери и отца, так и архетип, воспринятый им от предшествующих поколений и переданный последующим.

Родительские архетипы включают позитивный и негативный аспекты. Среди позитивных черт архетипа Родитель психологи называют альтруизм, заботливость, сострадательность, щедрость, жертвенность, благородство, желание помогать и оберегать. При разделении архетипа родителя и рассмотрении по отдельности архетипа Отца и Матери, этими чертами наделяется архетип Матери. Негативные, или теневые, черты архетипа Матери реализуются в архетипах Ведьмы и Мачехи. Бинарность архетипа Матери, которая проявляется в образах «любящей или ужасной матери» отмечается уже в работах К. Юнга [Юнг 1996] и его последователей: «Мать ужасная и карающая, с другой стороны — любящая и возрождающая. Архетипические символы, связанные со «злой матерью», чаще всего выражены через такие символы, как смерть, угнетение, засуха, голод и жажда» [Иванова 2017: 132].

а также имманентную каждому архетипу ценностную ориентацию. В своей универсальности архетип сближается с символом (см. [Топоров 1995]), в понятийной абстрактности — с концептом [Большакова 2010]. С этой точки зрения, хотелось бы подчеркнуть и необходимость соотнесения архетипа с оригинальным психоаналитическим дискурсом (принадлежность его сфере бессознательного, аффективность и т. д. [Хендерсон 2007: 149–164], [Козлов 1996: 194–195]). Что касается такой черты архетипа как бинарность, вряд ли стоит рассматривать ее как уникальный признак архетипа [Колчева 2015: 259], поскольку и мотивы, и концепты, и мифологемы, и все понятия, генетически соотносимые с платоновскими идеями, бинарны, и речь может идти лишь о бинаризме как структуралистской концепции, оказавшейся настолько близкой нашему менталитету, что она перешагнула ограничения структуралистского метода и свободно вошла в другие методологии и теории, наиболее широко выразившись в философии бинарной множественности мира. То же касается и амбивалентности, принципа, применяемого сегодня во всех сферах человеческого знания и логично вытекающего из бинарности по мере развития социума и культуры. Из вышесказанного следует, что непосредственно к литературному архетипу для обнаружения происходящих с ним значимых изменений можно приложить методологию мотивного анализа и истории идей — помимо собственно литературоведческой реконструкции архетипа и психоаналитического метода, вытекающих из вышеописанных свойств.

И положительные, и отрицательные образы родителя[38] реализованы в огромном количестве художественных произведений, а детская и подростково-молодежная литературы невозможны без них (даже при отсутствии персонажей-родителей или их заместителей, т. н. значимых взрослых необходимо вести речь о значимом отсутствии, например, о мотиве сиротства, поскольку двоемирие есть отличительная черта данной литературы). Как ребенок бессознательно сопоставляет характер и поведение своей матери с архетипом, так и читатель считывает образы родителей на фоне представления об архетипе и собственного опыта — читательского и личного (в силу междисциплинарности понятия архетипа).

На протяжении веков в мифах, сказках и эпосе противоположностью архетипа Матери выступал архетип Мачехи, который строится на основании изменения полярности характеристик «любящая», «заботливая», «благородная», «справедливая», «ответственная» (за жизнь и здоровье ребенка, например, Мать не может послать дочку в лес, к ведьме, за подснежниками; поведение мамы Красной Шапочки недаром вызывает вопросы — оно парадоксально беспечно и не соответствует заявленному архетипу). В авторских литературных произведениях широко распространен прием агглютинации: расщепления родителя на две ипостаси либо переход из одной категории в другую (тетя-«мачеха» Полианны, педантичная хмурая особа с суровым лицом и строгим взглядом Мисс Полли Харрингтон под впечатлением от любви и доброты девочки берет на себя роль мамы) [Porter 2010].

Однако в современном проблемном подростково-молодежном романе — жанре, демонстрирующем с конца XX в. небывалый рост популярности, бурное развитие, углубление содержания, разнообразие поэтики, — развиваются и другие (ранее не популярные) варианты архетипов. Именно подростково-молодежный роман, по нашему убеждению, сегодня наиболее быстро и остро реагирует на изменение и обновление контекстов. Он пишется о молодых взрослых, для молодых взрослых и зачастую самими молодыми взрослыми, которые являются слоем населения, подверженным наибольшей адаптативностью к условиям жизни и наибольшим изменениям сознания. Современная культура, в т. ч. молодежная, открыта, неоднородна и амбивалентна, что в XX–XXI вв. проявляется актуализацией других свойств архетипических моделей.

Наблюдается этот процесс со второй половине XX в., когда значимость и самостоятельность подростков и молодых взрослых как социальной группы беспрецедентно увеличилась, появилось противопоставление взрослые — подростки по экономическим причинам, затем в результате возникновения контркультур 1960-х — в культурном поле, после войны во Вьетнаме — в политическом. В конце XX в. в литературе распространяется отрицательный тип взрослого/родителя: «Образ матери или отца часто опровергают традиционные представления о родителях, которые должны воспитывать ребенка с рождения, заботиться о его материальном и духов-

[38] Забота, любовь и ответственность могут воплощаться и в образе матери, и в образе отца, как в романе про Полианну, которую отец вырастил в любви и позитивном понимании мира.

ном благополучии. По наблюдению Дж.Р. Таунсенд, одной из самых приметных характеристик детских романов последних десятилетий является наличие родителей, которые быстро «катятся по наклонной», становясь основной проблемой в жизни подростка-протагониста» (данное наблюдение сделано в 1996 г. — *Н.З.*) [Пятроўская 2020: 332]. Это тот же традиционный архетип Мачехи, в основе которого лежит «нелюбовь» (реальная или выдуманная, сознаваемая или неосознанная обоими участниками), что и в романах, где из-за конфликта с родителями по наклонной катяться сами подростки («Изгои» С. Хилтон, «Над пропастью во ржи», Дж.Д. Сэлинджера). Архетип Мачехи характерен для первого этапа развития подросткового романа, которому свойственно острое противопоставление мира подростков и мира взрослых. Встречается он и сейчас: в поттериане Дж. Роулинг (тетя Петунья и дядя Вернон), романе «Дочь таксиста» Дж. Далинг (отец Кэрис, родители Джорджа), в серии «Воронята» М. Стивотер (отец Адама) и др.

Изменения семантики и даже структуры рассматриваемого архетипа связаны с изменением роли родителей в жизни ребенка и подростка. Информационное поле формируют не значимые взрослые, а социальные сети, блоги и каналы, принадлежащие подросткам или молодым взрослым. Пример успешных молодых (и даже юных) блогеров без образования нивелирует значимость образования в глазах подростка. Сложилась также и ситуация, когда ребенок или подросток осваивает некоторые навыки работы с техникой быстрее родителей и учит их. К тому же, критическое подростковое мышление предпочитает собственный эмпирический опыт «чужому» теоретическому знанию. При этом происходит параллельный процесс инфантилизации взрослых [Cain 2020; Сабельникова 2016] и децентрации культурных установок. В совокупности все это приводит к переосознанию и перераспределению традиционных ролей.

В XXI в. среди жанров подростковой литературы выделяется проблемный подростково-молодежный роман, где на первом плане оказывается глобальная социальная проблема (самоубийство, теракт, неизлечимая болезнь, детское донорство, насилие в семье и т.п.), внутри которой подросток пытается сохранять и проживать свою жизнь. Таким образом, изменяется тип конфликта, а конфликт между взрослым и ребенком уходит на второй план. Кроме того, героем проблемного подросткового романа сегодня являются не изгои и бунтари, а обычные подростки. Автор стремится, чтобы читатель отождествлял с героем себя или своего одноклассника, или соседскую девчонку. Современный подросток неидеален и вряд ли бунтарь, поэтому Мэри Сью столь же непопулярна, как и Холден Колфилд. Неидеальные подростки живут с неидеальными родителями, но не с неисправимыми негодниками и эпическими тиранами (исключением, конечно, является проблемный роман с ведущим мотивом насилия). В свете теории архетипов нетрудно предположить, что в таком романе будут показаны и положительные, и отрицательные черты родителей, что отражает наше понимание реальности в ее многозначности и диалогичности. По мнению М.-Л. фон Франц, архетип Матери всегда включает в себя «ведьму, дьявольскую мать, прекрасную пожилую мудрую женщину и богиню, воплощающую плодородие» [Франц 2010: 48].

Интерпретируя проблемный подростково-молодежный роман в терминах аналитической психологии, можно утверждать, что в произведениях, где отсутствует злодей / отрицательный персонаж / антагонист, т.е. Тень не репрезентирована отдельным героем, имеет место раздвоение архетипического персонажа (обычно родителя), так что одна его часть является Тенью другой части. Одним из первых такой архетип воспроизводит Н. Хорнби в романе «О мальчике». Фиона представлена как умная самостоятельная женщина, любящая и любимая мама, которая заботится о сыне и старается привить ему хороший вкус и современные взгляды на жизнь (такой она себя и видит). Тень же Фионы представляет собой женщину, не способную позаботиться, в первую очередь, о себе. После развода она предпринимает бесконечные неудачные попытки завести стабильные отношения с мужчиной, постоянно нервничает по поводу материального обеспечения семьи, так как зарабатывает мало, оттого еще и не получает удовлетворения от своей профессиональной деятельности, не может сохранить ровное отношение к бывшему мужу и его партнерше, а высказывает об обоих скептические и ироничные суждения при сыне, чем дискредитирует отца в глазах последнего и дестабилизирует психику ребенка. Фиона не оценивает поступки других людей адекватно (это видно из косвенного обвинения Уилла в сексуальном интересе к Маркусу, отрицания социальной дезадаптации Маркуса и т.п.). Таким образом, с теневой стороны, Фиона неуспешна, несчастлива, нелюбима, поэтому ее обуревают чувства неполноценности, одиночества, сомнения, безысходности и отчаяния, одним словом, мать Маркуса не справляется с жизнью как она есть. По отношению к Маркусу, т.е. непосредственно в ипостаси родителя, светлая сторона Фионы проявляется в любви, а темная — в игнорировании буллинга, неспособности слушать и слышать при одновременном нарочитой заботы не по возрасту сына (провожает в школу, целует на прощание, вникает в музыкальные пристрастия, т.е. отказывает сыну во взрослении, самости, отделении от родителя). Свои устаревшие на 20 лет вкусы Фиона навязывает Маркусу, и это становится триггером буллинга в школе. «Смешная у него мама. Сторонница диалога. Всегда заставляет его выкладывать все как есть и обсуждать с ней. Тем не менее он был уверен: заведи он разговор о чем-нибудь серьезном — неизбежно начались бы проблемы, особенно теперь, когда она все время плакала без причины. Но в данный момент он просто не представлял, как этого избежать. Он ведь всего лишь ребенок, а она — его мама, и если ему плохо, то именно она должна исправить ситуацию — все проще простого» [Hornby 1998: 40]. Пример Фионы показывает, как важно уметь найти опору родительству в ядре собственной сущности, в самоидентичности, трансцендентной добру и злу.

Как предсказывают психоаналитики в случаях, когда человек игнорирует свои проблемы, т.е. свою Тень, происходит кризис и эти проблемы проявляются резко, бурно, в изощренном и усложненном виде. Фиона напивается таблеток и оставляет Маркусу письмо, где утверждает, что быть матерью ей для жизни и счастья недостаточно [Hornby 1998: 64]. Все ее слабости и изъяны были слабостями и изъянами, а сам образ Фионы — вариантом архетипа любящей Матери, но это заявление, которое Маркус

находить подле лежащей без сознания матери, не задумавшейся даже над тем, что ребенок найдет ее бездыханное тело в луже рвоты, однозначно не позволяет и дальше рассматривать Фиону в рамках архетипа Матери. Однако если в паре мать — мачеха различие строится на дихотомии любовь — нелюбовь, то в данном примере мы наблюдаем оппозицию ответственная — безответственная. Этот образ любящей, но неспособной позаботиться о ребенке матери кочует из одного подросткового романа в другой, причем и отец (если он есть) изображен подстать матери человеком, не осознающим своей ответственности перед ребенком, что позволяет нам объединить эти две фигуры в архетипе Родителя.

Пример тщательно разработанного в проблемном подростково-молодежном романе образа безответственного родителя представлен в романе Э. Локхарт «Мы были лжецами» (*We Were Liars*, 2014) (стал Выбором читателей «Гудридз» в номинации «Лучшее художественное произведения янг эдалт» в 2015 и в том же году вошел в десятку лучших янг эдалт романов в рейтинге Американской библиотечной ассоциации). «Лжецы» — это четверка друзей (Кейденс, Гат, Джонни, Миррен), трое из которых являются внуками богача Синклера и проводят каждое лето на его острове с младшими сиблингами и своими матерями — дочерями старого Синклера. Проделки и вранье сопровождают их свободное беззаботное времяпрепровождение, когда ничто не стесняет их перемещения и поступки. Кейденс, первая внучка, — наследница не только материальных благ, но и самой идеи семьи Синклеров, духа богатства, таланта, красоты, ума. «Добро пожаловать в чудесную семью Синклеров. Здесь нет уголовников. Нет наркоманов. Нет неудачников. Все Синклеры — спортивные, высокие и красивые. Мы — старинное богатое семейство демократов. Наши улыбки — широкие, подбородки — квадратные, а подачи в теннисе — агрессивные». Правда, трещины на кубке американской мечты читатель замечает если не на первой, то на второй странице: «В том июне лета номер пятнадцать отец объявил, что уходит, и через два дня покинул нас. Он сказал маме, что он — не Синклер и не в силах больше притворяться. А также улыбаться, лгать и быть частью этой прекрасной семьи, живущей в прекрасных домах»[39] (*We Were Liars*).

Как видно по словам отца, под «ложью» подразумеваются не только проказы детишек, но и способ сосуществования членов этой семьи и формат их общения с миром. Определение из названия романа можно отнести и к трем матерям, трем сестрам, чьи образы внешне соответствуют архетипу принцессы, а на поверку оказываются тремя ведьмами. Они постоянно спорят, подначивают одна другую, ябедничают, чернят друг дружку в глазах отца — все в расчете на наследство, которое будет дано им за «любовь». Этот нездоровый обмен материальных благ на любовь апеллирует к «Королю Лиру» с той разницей, что Синклер уже прочитал шекспировскую пьесу и оказался хитрым старым лисом. Да и Корделии в их компании нет. Э. Локхарт представляет вариант всем известного сюжета с точки зрения юного поколения, которое все замечает и вынуждено выбирать, подчиниться ли играм деда или взбунтоваться и потерять синклеровские привилегии.

---

[39] Перевод А. Харченко приводится по: Локхарт Э. Мы были лжецами. Москва: АСТ, 2017.

Кейденс — красавица и умница, как и ее мама, но она все яснее понимает, что не хочет быть больше похожей на нее, тетю Бесс и тетю Керри. Мама учит ее оставаться «нормальной» всегда и любой ценой, держать лицо и вести себя достойно. В попытке воплотить в себе и своих детях надежду и опору семьи Синклеров женщины теряют мужей и нагружают детей непосильным бременем идеальности и перфекционизма:

«В этот момент я почувствовала такую боль, будто папа достал пистолет и выстрелил мне в грудь. Я стояла на газоне и упала как подкошенная. Рана в груди была огромной, и мое сердце, вывалившись из грудной клетки, упало на клумбу. Кровь ритмично хлестала из открытой раны, затем потекла из глаз, из ушей, изо рта. У нее был привкус соли и несчастья. Ярко-красный знак того позорного факта, что я нелюбима. Я лежала, и моя кровь заливала траву перед домом, кирпичную дорожку и ступеньки крыльца. Мое сердце форелью билось среди пионов.

— Быстро приди в себя! — прикрикнула она. — Сейчас же. Веди себя нормально, как положено. Ты справишься! Прекрати устраивать сцены, — твердила она мне. — Сделай глубокий вдох и сядь.

Я сделала, как было указано.

Она — все, что у меня оставалось».

Маски любви и «нормальности» не проходит испытание ни одним искушением: расовую ненависть деда к Эду, партнеру Керри индийского происхождения, придирки к Гату, парню из обычной семьи, которому дед однозначно дает понять ничтожность его положения среди Синклеров, бабушкину покупку безделушек из слоновой кости — она трескается и искривляется, но снять ее окончательно не так-то просто. Читатель наблюдает за потерей невинности, за тем, как дети, выросшие на книгах, фильмах, словах о прерогативе интеллекта, благородстве, искренности, постепенно обнаруживают, что поступками взрослых движут абсолютно другие мотивы. Взросление в романе показано как восприятие и усвоение взрослой циничной картины мира:

«Гат (единственный из четверки, кто не только не принадлежал к Синклерам, но и был обладателем индийского происхождения и темной кожи. — Н.З.) ткнул палкой в угли.

— Я просто к тому, что это важная тема. Не у всех есть собственные острова. Некоторые люди здесь работают. Другие трудятся на заводах. Есть и безработные. А кто-то голодает.

— Замолчи, надоело! — воскликнула Миррен.

— Заткнись наконец! — сказал Джонни.

— Здесь, на Бичвуде, мы смотрим на человечество сквозь розовые очки, — проговорил Гат. — Но не думаю, что вы это осознаете.

— Заткнись, — вставила я. — Тогда я дам тебе еще шоколадку.

И Гат замолчал. С перекошенным лицом.

Когда с Кейденс происходит трагический случай (она приходит в себя с ужасающими головными болями и амнезией, ей сообщают, что все это — результат неудачного прыжка в воду и удара головой о камни), жизнь меняется, меняются синтаксис повествования, эмотивные смыслы, модальность, характеры героев… Золотая четверка исчезает из жизни девочки: во время

лечения и тошнотворных приступов мигрени Гат не звонит, Джонни и Миррен не отвечают на имейлы, Каденс больна и одинока, у нее привыкание к обезболивающим препаратам. На следующее лето папа забирает девочку в 10-недельное путешествие по Европе, а дедушка перестраивает свой дом на острове. Кейденс возвращается на остров лишь спустя 2 года в надежде вспомнить события того лета, отодвигающегося все дальше в прошлое, и, конечно, увидеть друзей. И действительно, почти сразу ей удается восстановить ряд предшествующих несчастному случаю событий: ссоры сестер, заговоры, манипулирование, власть, ложь, притворство. И над всем — фигура любящего дедушки. «Каждый вечер тетушки напивались (…) И становились все агрессивнее. Они кричали друг на друга. Шатались по лужайке. Дедушка только и делал, что распалял вражду между ними. Мы наблюдали, как они ссорятся из-за бабушкиных вещей и картин, висящих в Клермонте, — но больше всего из-за дома и денег. Дедушка упивался своей властью, и мама хотела, чтобы я стал бороться за наследство. Ведь я был старшим внуком. Она давила и давила на меня… даже не знаю. Чтобы я стал любимым наследником. Чтобы я говорил гадости о тебе, так как ты — первая внучка. Чтобы стал воплощением образованного белого наследника, будущего демократии, ну и подобный бред. Она утратила дедушкину благосклонность и хотела, чтобы ее вернул я, дабы не потерять свою долю».

Потом Кейденс вспоминает и пожар хозяйского дома на острове, и то, что пожар устроили они, лжецы, когда сестры разругались друг с другом и с отцом и разъехались на время, а лжецы решили взять все в свои руки и уничтожить оплот лицемерия. Кейденс мучительно вспоминает, что это они подожгли дом дедушки с намерением очистить его от скверны власти и раздора. Новые воспоминания приходят урывками, чередуясь с днями, наполненными болью и наркотиками, когда девушке кажется, будто великан разрубает ее голову топором (иногда ей снилось, что человек, рубящий топором, — это дедушка). Мама всегда рядом. Ссоры с сестрами не утихли. Дедушка все тот же манипулятор. Но с Кейденс все безупречно нежны и предупредительны, оберегая ее от травмирующего опыта прошлого, памяти, самой себя:

«Для меня ты настолько хрупкая, — отвечает мамочка. — И если быть честной, я не знала, как справиться с твоей реакцией.

— Ты даже представить не можешь, как это обидно.

— Я люблю тебя.

Я больше не могу смотреть на ее лицо, в нем столько жалости и самооправдания».

Она говорит про свою любовь к дочери каждый раз с тех пор, как случилось несчастье. Читатель понимает, что мать осознает свою вину в происшедшем и пытается загладить ее, но это не вся правда: мать охраняет Кейденс от вины, поскольку именно девочка по глупости сожгла своих друзей и ее амнезия — защитная реакция психики против разрушительного чувства ответственности. Таким образом, вопрос вины решается амбивалентно, распространяясь на всех членов семьи, на общество, не осуждающее произошедшее, а обволакивающее остров флером тайны благодаря богатству владельцев. Кроме того, семантическая неопределенность согласуется

с современным суждением, что «с возникающими у женщин проблемами души нельзя разобраться, вписав их, женщин, в некую приемлемую для бессознательной культуры форму; нельзя их втиснуть и в интеллектуальные представления тех, кто претендует на звание единственных наделенных сознанием существ» [Эстес 2008]. Данное значение, несомненно, входит в семантику архетипа Женщины, который пересекается с архетипом Матери и Родителя в отображающих их художественных образах. Но в отличие от открытой семантики мотива вины, проблема ответственности решается однозначно: быть матерью значит не только говорить «я тебя люблю», не только печься о материальном благе, но и сохранить душу ребенка, не отравив ее своими фобиями, амбициями, предубеждениями и ложью.

В романе Э. Локхарт архетип безответственного взрослого выражен очень ярко и причинно-следственная связь между безответственным отношением взрослых к подростковой психике и последовавшей катастрофой абсолютно очевидна. Однако в современной подростково-молодежной литературе семантика мотивов вины и ответственности обыгрывается и более тонко. Авторы стремятся показать, что совершенно обычные родители, любящие и заботливые, тоже могут демонстрировать недостаток внимания и ответственности по разным причинам: инфантилизм, недопонимание значимости и сути процесса воспитания, смутное осознание своей роли родителя, сосредоточенность на своей личности, своих проблемах, банальный недостаток времени.

Жизнь в стрессе и постоянная спешка стали неотъемлемой частью жизни больших городов. Они настолько неразрывно связаны с профессиональными успехами, с похвальным умением успевать все, с ангажированностью личности социумом, деньгами, известностью, что воспринимаются как преимущество. Но люди и в XXI веке не научились еще растягивать время: посвящая себя работе, мы неизменно отнимаем себя у близких. На это весьма необыденным способом указывает Джоди Пиколт в проблемном романе «Девятнадцать минут» (*Nineteen Minutes*, 2007).

Лейси — прекрасная женщина. Это готовы подтвердить десятки рожениц, которым акушерка помогла профессионализмом, вниманием, заботой. Автор с большой симпатией описывает работы акушерки: «И все-таки она слишком любила свою работу, чтобы полностью от нее отказаться. Ее оценки позволяли поступить в медицинский институт, и она собралась стать акушером-гинекологом, но вскоре поняла, что совершенно не способна сидеть рядом с пациенткой и не ощущать ее боли. Доктора выстраивают стены между собой и пациентами, а медсестры их ломают»[40] (*Nineteen Minutes*). Да и Льюис, ее муж, вызывает интерес окружающих: он специалист по экономике счастья, автор книг о том, как сделать себя счастливым. У них есть семья, двое детей, дом, интересная работа, известность в определенных кругах, только времени катастрофически не хватает: «Сейчас, когда Льюис задерживался в офисе, работая над очередной статьей, а Лейси так уставала, что могла уснуть, стоя в лифте больницы, она

[40] Перевод О. Бершадской приводится по: Пиколт Дж. Девятнадцать минут. Киев: Клуб семейного досуга, 2011.

пыталась убедить себя, что они просто переживают тяжелый период и однажды к ним придут и удовлетворение, и радость, и духовное единение, и все остальные параметры, которые Льюис вводит в свои компьютерные программы. В конце концов, у нее есть муж, который ее любит, два здоровых мальчика и успешная карьера. Разве получить то, чего хочешь, не значит быть счастливой?» (*Nineteen Minutes*). В самом вопросе уже содержится ответ, и во многих семьях он становится со временем положительным: обороты снижаются, кто-то выгорает, кто-то сознательно выбирает дауншифтинг или с возрастом происходит переоценка ценностей.

Однако в семье Лейси этого не произошло: предоставленный сам себе подросток Питер подвергается в школе буллингу и молчит, а потом не выдерживает, берет пистолет и обрез и устраивает в школе теракт. Оставляя сейчас в стороне личность Питера и отношения его с социумом, задумаемся о судьбе его матери, навсегда потерянной жизни, которая только что была наполнена тысячами смыслов и дел и вдруг потеряла всякий смысл. Лейси не доводила своего сына до унижений перед богатым дедом, не учила лгать окружающим и самому себе, не являла собой образец лицемерия, высокомерия и подобострастия в одном лице. Она была совершенно «нормальной», но вопрос вины родителей в трагедии, случившейся с ребенком-подростком, задан Дж. Пиколт так же, как и Э. Локхарт. «Разве можно каждую неделю менять сыну постельное белье, готовить ему завтрак, возить к стоматологу и совсем его не знать? Она думала, что Питер отвечал на вопросы односложно только из-за своего возраста, что любая мать подумала бы так же. Лейси теребила свои воспоминания в поисках какого-то знака, разговора, который она неправильно поняла, чего-то, что она не заметила, но вспоминались только тысячи обычных моментов» (*Nineteen Minutes*).

Амбивалентность семантики мотива вины, неотступно следующего за мотивом преступления, соотнесена и с образом Питера, но вовлеченностью общества в преступление убийцы читателя не впечатлить со времен Раскольникова. Рассуждения о том, что есть материнство, как оно синонимично понятию «ответственность» и совсем не тождественно заправленной постели, готовому завтраку и всему подобному, уже никогда не только не оставят несчастную Лейси, всю жизнь считавшую себя хорошим человеком, который приносит пользу человечеству, помогая новорожденным войти в этот мир, но и заставляют нас сопоставить с нею себя, свое отношение к жизни, своих друзей и знакомых. «В каком-то смысле эта женщина тоже стала жертвой действий своего сына. Он разговаривал с большим количеством родителей несовершеннолетних и знал, что в последнюю очередь они соглашаются сжечь все мосты» (*Nineteen Minutes*). Мы с ужасом понимаем, что ничем не лучше нее, а значит, каждая мать может оказаться на ее месте, *мы* можем оказаться на ее месте. Имманентная амбивалентность вины инкорпорирована в указанную Юнгом имманентную амбивалентность архетипа Матери [Юнг 1991: 124]. Амбивалентность усилена дупликацией: обе главные героини романа, Лейси и Алекс, такие разные по характеру и судьбе, абсолютно идентичны с точки зрения архетипа Родителя.

История Алекс, судьи по делу о теракте в школе, и ее дочери-подростка Джози развивается параллельно истории Лейси и Питера. Их судьбы

переплетены в замкнутом пространстве провинциального городка: Лейси помогает Алекс принять решение сохранить беременность вопреки карьерным планам, Лейси принимает у Алекс роды, дети Лейси и Алекс играют вместе и вместе идут в школу… Алекс судит ребенка Лейси по делу о теракте. Но к моменту оглашения приговора мы можем лишь повторить: «Не судите да не судимы будете, ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будет отмерено (Мф. 7:1–2).

Алекс любит свою дочь и гордится ею, но у судьи слишком мало времени: всем надо доказать, что ты достойна этой должности, что ты мудра и опытна, справедлива и безгрешна: «Алекс положила на одну чашу весов свое пятиминутное опоздание, на другую — еще один минус в своем виртуальном резюме хорошей матери. Разве в семнадцать лет не пора утром позаботиться о себе самой? Алекс начала доставать продукты из холодильника: яйца, молоко, бекон. (…) К тому времени, как она выводила машину из гаража, ее голова была уже занята решениями, которые предстояло сегодня принять, обвинениями, которые будут представлены к слушанию, ходатайствами, собравшимися, будто по волшебству, с вечера пятницы. Ее уже захватил мир, далекий от дома, где как раз в этот момент ее дочь выбрасывала в мусорное ведро нетронутый омлет» (*Nineteen Minutes*, перевод наш. — *Н.З.*). В детстве Джози с гордостью рассказывала кассирам и стюардессам, что ее мама судья, в школе — ненавидела ее за это. Ни Лейси, ни Алекс «не походили на человека, создавшего чудовище», но они оказываются по разные стороны баррикад — не потому, что Алекс лучше Лейси или Питер лучше Джози, а просто потому что трагедия в школе случилась чуть раньше, чем Джози приняла окончательное решение выпить таблетки, спрятанные под раковиной.

История Алекс — это напоминание о том, что детям нужно время, что, как бы хороши ни были родительские намерения, время не с ребенком — это упущенное для него время, и его не компенсирует ни материальное благополучие, ни профессиональный успех или даже слава родителя. История Лейси — это откровение о том, как трагично может закончиться упущенное для ребенка время.

Таким образом, раздвоение архетипа Матери на любящую, заботливую, но безответственную, инфантильную или занятую, не осознающую последствия своих действий и слов, демонстрируют Фиона, осуществившая попытку суицида, Лейси, чей сын из винтовки расстрелял одноклассников, и Пенни, чья дочь устраивает пожар, в котором гибнут подростки. Эти романы говорят нам о том, что поведение родителей, не осознающих свою ответственность за судьбу ребенка, пускающих на самотек его нравственное и психическое развитие, уповающих на воспитание школы и социума, занимающихся своей жизнью и своими проблемами, приводит к катастрофе. Ребенок не ждет от родителей безграничной свободы, а любовь — не только нежность и ласка, но и ответственность. Мотив ответственности родителя звучит ясно на протяжении всех трех повествований, недаром «Девятнадцать минут» начитаются с прощального письма Питера своей маме: «Ты будешь плакать на моих похоронах. Будешь говорить, что все должно было быть иначе. Ты будешь вести себя так, как положено. Но будет ли тебе недоставать меня? И, что важнее, будет ли мне недоставать тебя?» (*Nineteen Minutes*).

Архетип Безответственного Родителя уже до такой степени привычен в современном подростково-молодежном романе, что воспринимается читателем как данность и существование любящих, но беспечных мам не ставится под сомнение. Так, мы видим, что 11-летний Оскар из романа Джонатана Фоера «Жутко громко и запредельно близко», мальчик с аутизмом, с психологической травмой после смерти отца, предоставлен самому себе на протяжении всех описываемых событий.

Оскар потерял отца в теракте, отца любящего и внимательного, проводившего с ним много времени, читавшего перед сном, обсуждавшего волнующие сына вопросы. Отцу в повествовании посвящены длинные абзацы, полноценные истории, рефлексия и эмоции, тогда как о матери упоминается мимоходом.

После его смерти в жизненном пространстве мальчика появилась пустота, которая «запредельно громко» вопиет о себе. Мать не в состоянии ее заполнить — Оскар даже мысли такой не допускает. Мальчик находит ключ в вещах отца и отправляется искать дверь, которую этот ключ отопрет. Поиски символичны, результата от них читатель не ждет (сюжет проблемного романа все менее важен), но эмоционально вживается в ситуацию Оскара и болеет за него.

Его отношения с мамой нестабильны. С одной стороны, присутствуют когнитивный диссонанс: сомнение, обида, непонимание. С самого начала мальчик нелестно отзывается о новом бойфренде мамы. «Ты мне не папа и никогда им не будешь» — Оскар чувствует и проговаривает все то, что свойственно мальчикам, у которых появляется отчим, его вопросы одновременно наивны и нарочито грубы (*Extremely Loud and Incredibly Close*). Оскар не столько не любит Рона, сколько возмущен изменой матери памяти отца, его гневные филиппики напоминают гамлетовский монолог о женском непостоянстве: «Мне хотелось сказать, что ей еще рано играть в скрэбл. Или смотреться в зеркало. Или включать музыку громче, чем очень тихо. Это нечестно по отношению к папе и нечестно по отношению ко мне». Диссонансные отношения обостряются занятостью мамы на работе, поскольку со смертью мужа семейный бизнес оказался под ее руководством. Оскар ревниво следит, сколько раз мама приходит к нему на школьную постановку «Гамлета», где он играет Йорика, и в конце концов резюмирует, что какой-то суд для нее важнее пьесы мирового значения.

Но читатель видит и оборотную сторону медали. По дороге на похороны мама расспрашивает Оскара, зачем тот раздает ключи от квартиры почтальону, швейцару и другим малознакомым людям. Она создает в этой сцене впечатление нервной, молчаливой женщины. Ей самой необходима поддержка после смерти супруга, но с отважным терпением она выслушивает категоричные и ранящие упреки сына и сдерживается изо всех сил («На заднем сиденье мама сжимала что-то внутри своей сумочки. Я это заключил, потому что видел на ее руке мускулы». Да и сам Оскар от обвинений часто переходит к абсолютно противоположным заверениям: «Я люблю изготавливать для нее украшения, потому что это ее радует, а радовать ее — еще один из моих raisons d'être». К сожалению, он оставляет откровения при себе, но такие моменты убеждают читателя,

что диссонансные отношения между мамой и сыном исправимы, ведь слова Оскара — лишь попытка найти успокоение своим страхам.

Тем не менее, Оскар не рассказывает маме о найденном ключе, а решает сослаться на температуру, пропустить школу и отправиться на поиски замка. Мама не спорит и разрешает мальчику остаться в постели. От имени мамы Оскар пишет записку учителю французского, что он больше не придет на уроки, но продолжит за них платить. Мама и тут ничего не говорит. Начинается одиссея по Нью-Йорку: так как на коробке с ключом стояла фамилия Black, Оскар решает обойти всех Блэков многомиллионного города. Укладывая сына спать, мама спрашивает, не хочет ли он поговорить с ней, но Оскар отказывается. Мама не настаивает. Даже Оскар, наконец, начинает подозревать, что с маминой безалаберностью что-то не так: «В те восемь месяцев, что я ходил по Нью-Йорку, она спрашивала, куда я иду и когда вернусь, я отвечал только: «По делам. Буду позже». Что было особенно странно, и в чем стоило разобраться — так это почему она никогда ничего не уточняла, типа «По каким делам?» или «Когда позже?», хотя обычно очень за меня волновалась, особенно после смерти папы». Все проясняется неожиданно: миссис Блэк (№ 2) перезванивает Оскару и проговаривается, что была предупреждена о визите мальчика. Выясняется, что мама связывалась с каждым из Блэков перед приходом Оскара и каждого просила отнестись к мальчику с пониманием. Она ничего не спрашивала и ничего не говорила, чтобы дать Оскару возможность самостоятельно распутать последнюю ниточку, ведущую к папе, восстановить веру в себя и в человечество. Таким образом, благодаря приему ненадежного нарратора автор развенчивает обманчивое впечатление о маме Оскара как о безответственном родителе. К сожалению, способ построения идеального образа матери от противного лишний раз доказывает, что перед нами — исключение из правил.

Современный подростково-молодежный роман фокусируется на любви и эмпатии как основных ценностных установках. Осознание важности искренних отношений родителя и ребенка происходит с обеих сторон и нормой, как в реальной семье, так и в литературе, становится дружба, любовь, стремление выслушать и понять друг друга. Однако сложный мир, полный катастроф, ужасов, разочарований, существование, открытое в смерть, травмирующий опыт каждый жизни и отсутствие работающих в этой реальности розовых очков и преломляющих угол зрения призм, делают идеальное Я и идеальное МЫ невозможным. Веками сложившиеся архетипы и оппозиции разрушаются или уходят в прошлое, перераспределяются гендерные, возрастные, социальные роли, на первый план выходят новые оппозиции. Эти процессы наряду с инфантилизацией взрослых, децентрацией, аксиологической амбивалентностью способствуют популярности архетипа любящего, но безответственного родителя. Рассмотренные нами проблемы архетипического сознания генерируют в себе потенциальные жизненные сценарии современного общества. Осознание установок и запускающих их механизмов ведет к возможности изменения сценариев, создает ситуацию осознанного выбора, что является одной из основных задач литературы для молодого поколения.

РАЗДЕЛ 2

МОТИВИКА ПОДРОСТКОВО-МОЛОДЕЖНОГО ПРОБЛЕМНОГО РОМАНА

Мир стал слишком жесток даже к детям. Или просто пришло время осознать его имманентную жестокость. «Нужно было, чтобы все осветила молния катастрофы, и в ее свете рассмотреть, как обстоит дело бытия и дело человека» [Слотердайк]. До такой степени, что под действием шока от происходящего вокруг подростковая и молодежная литература в начале XXI века распалась на две противоположные ветви. Первая решительно открестилась от хаоса и ужаса происходящего и создает прекрасные миры, где даже самые злые волшебники куда лучше реальных террористов и насильников. Жанрово она представлена фэнтэзи, любовным романом и паранормальной литературой. При этом разнообразие поэтики перечисленных форм лишь видимое: читатель очевидно предпочитает всевозможные гибриды о влюбленных вампирах и зомби в лабиринтах.

Вторая ветвь в реалистичности отображения жестокой действительности превзошла даже взрослую литературу. Реалистическая подростково-молодежная литература начала XXI в. не только обращает внимание, описывает и анализирует зло мира, но и признает его существование как присущее человеческому бытию. Подростковая и молодежная литература, демонстрирующая быстрые реакции на социокультурные изменения в обществе, и здесь своевременно среагировала на новое мироощущение появлением новых жанров: подросткового романа травмы и проблемного подросткового и молодежного романа, а также постоянно растущей популярностью жанра дистопии, разделяющего мотивику и аксиологию с двумя вышеуказанными жанрами. Разделение на фантастическое и реалистическое в литературе «young adult» становится все более условным, поскольку и первое фантастично лишь по хронотопическим характеристикам, и второе все чаще склонно вводить фантастический элемент для смягчения прагматических смыслов и тональности произведения.

Беспощадность изображения ужасов повседневной жизни становится характерной чертой подростково-молодежного проблемного романа. Последний мы выделяем на основании ряда признаков на идейном, эмотивном, сюжетном, языковом уровнях. Центром поэтики романов этого жанра становятся мотивы, отражающие острые проблемы глобального общества:

— самоубийство («Хорошо быть тихоней» Стефана Чборски, «Все мои жалкие печали» Мириам Тоес, «Тринадцать причин почему» Джея Эшера, «Суицид» Эрленд Лу Мулей, «Это очень забавная история» Нед Виззини, «Все радостные места» Дженнифер Нивен, «Я была здесь» Гейл Форман);

— смерть и потеря близкого («В конце они оба умрут» Адама Сильверы, «Если я останусь» Гейл Форман);

— теракты, военные конфликты, убийства, неблагополучная, часто военизированная социально-экономическая среда («Девятнадцать минут» Джоди Пиколт, «Жутко громко и запредельно близко» Джонатана Фоера, «Бегущий за ветром» Халеда Хоссейни, «Ненависть, которую ты порождаешь» Энджи Томас, «Пакс» Сары Пеннипакер);

— ребенок на Второй мировой войне, холокост («Мальчик в полосатой пижаме» Джона Бойна, «Сосчитай звезды» Лоис Лоури, «За стеной спальни» Лауры Ф. Уильямс, «История Дэниэла» Кэрол Мэтэс);

— смертельная болезнь («Ангел для сестры» Джоди Пиколт, «Виноваты звезды» Джона Грина, «Все-все» Никола Юн, «В метре друг от друга» Рейчел Липпинкотт);

— насилие над детьми и похищение ребенка («История Джейн N» и «Твой последний секрет» Лори Фариа Столац, «Меня зовут Сол» АВТОР «Скажи мне, Красная Шапочка» Беаты Терезы Ханика, «Милые кости» Элис Сиболд);

— жизнь во лжи и ложь родителей («Один из нас лжет» Карен М. Макмаус, «Мы были лжецами» Эмили Локхарт);

— детское донорство («Ангел моей сестры» Джуди Пиколт);

— интеллектуальная или физическая недостаточность и дезадаптированность особенного ребенка («Загадочное ночное убийство собаки» Марка Хэддона, «О мальчике» Ника Хорнби, «Многочисленные Катерины» и «Бумажные города» Джона Грина, «Правила дождя» Ли Шаер, «Любовные письма Абеляра и Лили» Лауры Кридл);

— физиологические возрастные изменения, обретение сексуальности, подростковая беременность и родительство (романы Джуди Блум и Гейл Форман, «Первые» Лори Элизабет Флин, «Роза на бетоне» Энджи Томас);

— дискриминация детей из религиозных, расовых, национальных, этнических, сексуальных меньшинств («А что, если это мы» Адама Сильверы, «С обеих сторон» Пейтон Томас, «Прорасти» Энджи Томас, «Мечты коричневой девочки» Жаклин Вудсон);

— другие психологические травмы, например, развод родителей, смерть питомца («Само собой и вообще» Кристине Нестлингер, «Сломанная собака» Ирины Бутиной, «Пакс» Сары Пеннипакер).

В большинстве своем они относятся к негласному списку тем, ранее считавшихся неподходящими для подросткового и юношеского чтения. И сегодня споры вокруг правомерности вовлечения образа подростка

и/или ребенка в табуированные темы еще не утихли. Однако, как совершенно справедливо замечает редакция журнала «Детские чтения», «современные дискуссии о табу в детской литературе, в которых все чаще звучат призывы к расширению рамок и преодолению запретов, заставляют вспомнить, когда и зачем была создана детская литература. Представление о детской беллетристике как об универсальном учебнике жизни, своего рода энциклопедии социума, где непременно должны быть представлены острые, ранее запретные, а ныне дискуссионные темы, роднит авторов и экспертов современной детской литературы с просветителями, создавшими детскую книгу как таковую и видевшими в ней прежде всего прикладной инструмент воспитания» [От редакции 2020: 6].

Конечно, объектом описанной в книге трагедии достаточно часто становился ребенок или подросток, но только с конца XX в. ему позволили стать субъектом, признав его право говорить, размышлять и знать о том, что происходит с ним, и адресатом, сделав его целевой аудиторией автора. Изменения такого плана происходят под влиянием глобальных культурных процессов как то децентрация и десубъективация. Таким образом, мы рассматриваем появление проблемного романа как результат «продавливания» традиционных норм литературы для детей и юношества под воздействием культурных, социальных, идеологических, политических, исторических, психологических контекстов.

Данные процессы в достаточной степени осмыслены обществом. Большинство подростковых писателей пишут не по наитию, не угадывая запросы аудитории интуитивно, а ставя перед собой конкретные цели. Так, молодая черная американка Энджи Томас, ворвавшаяся в литературный мир с романом «Ненависть, которую ты порождаешь» и написавшая за четыре последних года еще три успешных романа, рассказывает в интервью: «Я хотела показать взросление черного мальчика. Моей целью было написать историю о маленьком черном мальчике как он есть, как он бывает временами уязвим, временами напуган, но всегда является человеком. Наше общество недостаточно «очеловечивает» черных мальчиков: мы отказываем им в таком качестве как уязвимость. Наоборот, мы рассматриваем их больше как угрозу и опасность, на которую можно наткнуться поздним вечером на улице, а не как людей, заслуживающих уважения и признания их достоинства. Эти стереотипы дегуманизируют черных американцев и, следовательно, наше общество в целом»[41].

В результате ранее невозможные, «девиантные» темы, достаточно острые и для взрослого читателя, стали не только доступны для молодежи и подростков (героем и адресатом этого жанра писатели называют читателя от 14 лет и до примерно 24), но и чрезвычайно популярны. Проблемные подростковые романы подолгу занимают верхние строчки книжных рейтингов и получают престижные литературные премии (необязательно детские). «С детьми начали говорить о многом из того, что раньше было запретным. Можно ли обсуждать с детьми темы смерти, войны, Холокоста? Для большинства со-

[41] How Books Can Change Lives: Angie Thomas Interview. 2021. Sept. 07. Available from: Givehttps://www.youtube.com/watch?v=Oo3hL8G1SFw.

временных писателей и исследователей детской литературы ответ очевиден — не только можно, но и необходимо. Взрослый — писатель, родитель или педагог — формирует представления ребенка о действительности, в котором ему предстоит жить. Порог информационного и технологического взросления с каждым годом снижается. Дети способны понимать сложные вещи. И чем раньше ребенок научится анализировать их, тем проще ему будет адаптироваться в наступающем со всех сторон взрослом мире» [Соловьева 2017: 90].

Однако не стоит полагать, что, войдя в русло «жестокого» реализма, вобрав черты социального романа XIX века, подростковых роман утратил свою специфику. Напротив, именно благодаря простоте языка, неизощренности стиля, двоемирию (отчетливому разделению семантического пространства произведения на мир взрослых и мир детей), хронологическому сюжету, отсутствию скрытых аллюзий и ясности интерпретации этот жанр нашел свою аудиторию и успешно удерживает ее третье десятилетие. Так, роман «Жутко громко и запредельно близко» Джонатана Фоера раскрывает одну из самых острых тем современности — терроризм. При этом среди действующих героев нет террористов, автор не обращается ни к причинам террористического акта, ни к описанию самого теракта, ни к широкой панораме попыток жертв покинуть место трагедии. Фоер фокусируется на одном-единственном человеке — мальчике Оскаре, который и близко к Эмпайр-Стейт Билдинг 11 сентября не подошел. Но жизнь ребенка все равно разделилась на две половинки: до того, как его отец ушел на работу утром, и после того, как не вернулся вечером. Новаторство романа (и жанра в целом) заключается в том, что не столько проблема современности показана глазами ребенка, сколько ребенок показан внутри глобальной проблемы.

Простой язык подросткового и молодежного романа не означает простоты идей. К тому же, чем менее метафоричен автор, тем «жестче» реалистичность его картины мира. «Ты увидишь (в музее) множество изображений умерших. Ты увидишь Иисуса Христа, и чувака, которого закололи в шею, и людей, умирающих в море или в бою, и целый парад мучеников, но НИ ОДНОГО РЕБЕНКА, УМЕРШЕГО ОТ РАКА»[42], — горько резюмируют два умирающих от лейкемии подростка ((*The Fault in Our Stars*, 2012).

В нашем мире, их, к несчастью, не двое, а намного больше, и каждому из них роман Джона Грина «Виноваты звезды» пытается дать шанс любить, шутить и верить или просто почувствовать эмпатию, а не одиночество. Джоди Пиколт в романе «Девятнадцать минут» исследует причины, заставившего подростка открыть огонь по одноклассникам, Джей Эшер в романе «Тринадцать причин почему» — причины суицида старшеклассницы Ханны, Энджи Томас в романе «Роза на бетоне» — попытки юноши смириться с ролью отца. В подростковой литературе сегодня много тем, но чего в ней нет, так это осуждения, неприятия, возмущения поступкам и мыслям героев. Проблемный подростковый роман стал вызовом несостоятельности взрослых обеспечить воспеваемые ими права человека: право на жизнь, право на голос, на свободу, на самовыражение, право на правду: «Что есть мой рак? Мой рак — это я» (*The Fault in Our Stars*). «Жестокий» реализм по-

---

[42] Перевод О. А. Мышаковой приводится по: Грин Дж. Виноваты звезды. Москва: АСТ, 2014.

зволяет подросткам сказать и услышать самих себя: «Не понимаю, почему все так носятся со своими чувствами. Какой в них смысл? Важно только то, что ты знаешь и умеешь» (*Sal*), — провозглашает Сол, и это ее заявление — не пустая бравада: она в самом деле не видит смысла фиксироваться на прошлом. Ей гораздо важнее, чтобы паршивая ситуация, в которую они с Пеппой угодили, поскорее разрешилась, чтобы они могли остаться вместе и чтобы у их мамы все тоже как-нибудь наладилось» [Юзефович 2018].

Когда-то Адорно писал, что после Аушвица поэзия закончилась. После 11 сентября не только поэзия забыла о поэтичности, но даже детская литература лишилась наивности и идеалистичности и местами стала напоминать манифест или ультиматум. Мотивы насилия, гомосексуальности, смерти, самоубийства, неизлечимой болезни, страха и стыда уже актуализированы современными писателями. Из "запрещенных" и "девиантных" эти темы превращаются в повседневные и привычные. Их новизна, заатем популярность и вариативность уже осмыслены и самими писателями, и читателями, и критиками, что, конечно, видится как положительное явление. В зарубежном литературоведении давно закончились и попытки запретить особо смелые произведения, и даже их обсуждения в терминах маргинальности либо неприемлемости. Если проблема существует, то лучше ее проговаривать, а не замалчивать.

Понимание важности этого процесса, связи благополучия подростков и подростковой культуры, в частности, литературы, отражают значимые общественные проекты. Так, летом 2021 года при финансовой и информационной поддержке семьи Обама был издан сборник рассказов «Затемнение» (*Blackout*) шести черных писателей, получивших признание критиков, бестселлеры и награды. Дониэль Клейтон, Тиффани Д. Джейсон, Ник Стоун, Энджи Томас, Эшли Вудфолк и Никола Юн объединились, чтобы привнести «светящееся тепло и электричество любви чернокожих подростков в этот взаимосвязанный роман очаровательных, уморительных и душевных историй, которые проливают яркий свет сквозь темноту»[43]. Может быть, этот сборник позволит пробиться ростку любви, дружбы, эмпатии, радости через сложное взросление в не самой благополучной среде, враждебную к подросткам и зачастую требующую от них неоднозначного выбора.

Открыто о сокровенном: мотив самоубийства в романе Джея Эшера «Тринадцать причин почему»[44]

Подростковая литература? Это книги о вампирах, драконах, утопических футуристических обществах? Не только; в последнее время на первые строки рейтингов выходят книги о насущных подростковых проблемах, более того — проблемах, обычно замалчиваемых. Взрос-

[43] Blackout: Everything We Know (So Far) About YA's Biggest Book of 2021. Epic Reading. Available from: https://www.epicreads.com/blog/everything-we-know-about-blackout.

[44] Зелезинская Н. Диалоги с подростками: Джей Эшер. Вопросы литературы. 2018; 5:126–135.; Зелезинская Н. С. Жанровое разнообразие творчества Джея Эшера. Ломовая А. В., ред. Соловьевские чтения — 2018: сб. науч. ст. Минск : МГЛУ, 2020. с. 132–139.

лые часто считают определенные темы недетскими, хотя многие дети, по сути, в них живут: наркотики, неизлечимые болезни, домашнее насилие, суицид… Во взрослой литературе эти табу были сняты уже в XX в., но в подростковой, — лишь в последние два десятилетия. Многие писатели стали откровенно говорить на тему смерти с детьми. Как отмечает Джосалин Моран, вице-президент детского отделения «Барнс энд Ноубл», сегодня смерть считается «одной из популярных тем детской литературы, поскольку дети любят читать о ситуациях, худших, чем у них, и делать вывод: "О, моя жизнь не так уж и плоха"» [Rich 2009].

Первый яркий роман о самоубийстве — «Девственницы-самоубийцы» (*The Virgin Suicides*) Джеффри Евгенидиса — появился еще в 1993. Основной поток хлынул во втором десятилетии XXI века: «В поисках Аляски» Джона Грина (*Looking for Alaska*, 2006), «Самоубийство» Эдуарда Леве (*Suicide*, 2008), «Суицидальные записки» Майкла Томаса Форда (*Suicide Notes*, 2008), «Магазин самоубийств» Жана Тюле и Сью Дайсон (*The Suicide Shop*, 2008), «История суицида: неоконченная жизнь моей сестры» Джилл Бялоски (*History of a Suicide: My Sister's Unfinished Life*, 2011), «Суицидальная вахта» Келли Йорк (*Suicide Watch*, 2012), «СИ – суицидальные игры» Хайджи (SG – Suicide Game 2013), «50 дней до моего самоубийства» Стейс Крамер (*50 Days Before My Suicide*, 2013), «Самоубийство любви» Дженнифер Фо (*Love's Suicide*, 2014) и, наконец, отечественный подростковый роман Евгении Пастернак и Андрея Жвалевского «Пока я на краю» (2016)[45].

Наибольшую популярность у читателей завоевал роман «Тринадцать причин почему» (*Thirteen Reasons Why*, 2007) американца Джея Эшера. Он родился в Калифорнии 30 сентября 1975 года, после школы поступил в колледж с желанием стать учителем начальных классов, но бросил на втором курсе, осознав, что его единственное призвание — писать книги, целевой аудиторией которых становились бы подростки и молодежь.

Еще в школе Эшер написал две книжки на занятиях по детской литературе, а позже — комиксы и юмористические рассказы для школьников. Став профессиональным писателем после выхода «Тринадцати причин почему», теперь, субя по его персональному блогу, он пишет книги, «а когда не пишет, то ездит по стране, чтобы поговорить о них»[46]. На сегодняшний день Джей Эшер опубликовал четыре романа, переведенных более чем на сорок языков, а суммарный тираж его книг уже превысил три миллиона экземпляров. Дебютный роман тридцатидвухлетнего писателя занял первое место в списке бестселлеров по версии «Нью Йорк Таймз», вошел в десятку лучших в списке USA Today и является абсолютным лонгселлером на «Амазоне»[47]. С первого издания в октябре 2007 г. роман был продан в количестве

---

[45] См. также Зелезинская Н.С. Проблема самоубийства в британской литературе XXI века (на материале романов Дж. Барнса «Ощущение конца» и Д. Мойес «Моя жизнь до тебя». Стулов, Ю.В, ред. Американские и европейские исследования: 2012–2014 / сб. ст. Минск: МГЛУ, 2016. с. 30–35.

[46] Asher J. Jay Asher's Blog [Internet]. Available from: http://jayasher.blogspot.com.by/

[47] Призы и награды романа: #1 USA Today bestseller; Publishers Weekly bestseller; California Book Award Winner; Best Books for Young Adults (YALSA); Quick Picks for Reluctant YA

158 000 экземпляров и продолжает переиздаваться. В 2017-м компания «Нетфликс» выпустила по роману сериал.

Секрет невероятной популярности первого романа — в необычном подходе к болезненной теме. Как говорит закупщик детской литературы для магазина «Книжный магазин Вромана» (Пасадена, штат Калифорния): «Я прочитал много тяжелых книг, но ни разу не сталкивался с таким форматом, где о совершенном самоубийстве говорит сам самоубийца» [Rich 2009]. Действительно, перед нами предсмертная записка в романной форме: однажды, возвратившись со школы, подросток Клей находит на своем крыльце посылку, а в ней — семь аудиокассет, адресованных ему и еще двенадцати знакомым Ханной Бейкер, одноклассницей, покончившей с собой несколько дней назад. На кассетах — недолгая жизнь Ханны и 13 причин, заставивших ее из этой жизни уйти.

Роман развивается в двух плоскостях: рассказ Ханны из прошлого о прошлом и рассказ Клея Дженсена в настоящем, но тоже о прошлом. Юноша идет по карте Ханны, следует за нитью ее повествования, чтобы по-новому взглянуть на события прошедших месяцев и на вроде бы знакомых ему людей. Два повествования тесно переплетены, резкая смена повествователя, переходы, обозначенные лишь красной строкой, превращают два рассказа скорее в историю с эмоциональным комментарием:

«Привет всем.

Это Ханна Бейкер. Прямой эфир. Стереозвук.

Я не верю в это.

Никаких продолжений. Никаких выходов на бис.

И на этот раз никаких просьб.

Нет, я не могу в это поверить.

Ханна Бейкер покончила с собой.

Надеюсь, ты готов, потому что я собираюсь рассказать тебе историю моей жизни. Точнее, почему моя жизнь закончилась. И если ты слушаешь эту кассету, будь уверен, что ты и есть одна из причин почему.

Что? Нет!

Я не скажу, на какой кассете твоя часть истории. Но не бойся, если моя милая маленькая посылочка у тебя, твое имя тут появится… Я обещаю.

Мой пульс бьется все сильнее.

Все онемело: пальцы, руки, плечи, шея. Нет сил нажать кнопку на магнитофоне»[48] (*Thirteen Reasons Why*).

Клей настолько торопится узнать правду о смерти одноклассницы, что прослушивает все кассеты за одну сумасшедшую ночь. Второе временное пространство является сжатой версией первого: месяцы страданий Ханны сжаты до суток Клея. По закону сохранения энергии эмоции достигают невероятной концентрации. Если повествование Ханны мучительно и не-

---

Readers (YALSA); Selected Audiobooks for Young Adults (YALSA); Borders Original Voices finalist; Barnes and Noble — Top 10 Best for Teens; International Reading Assoc. — Young Adults' Choices; Kirkus Reviews Editor's Choice; Book Sense Pick — Winter; Chicago Public Library Best Books; Association of Booksellers for Children — Best Books.

[48] Здесь и далее перевод наш. — Н. З.

сколько монотонно, то комментарии к нему Клея — открытая рана. Юноша растерян, возмущен, паника и гнев владеют им одновременно.

Ему не терпится дослушать кассеты до конца и узнать причину, почему Ханна предпочла смерть. Ожидания его настолько остры, что настраивают читателя на раскрытие некоей страшной тайны. Разгадка кажется ближе с каждым переворотом кассеты. Но кульминация не наступает — или, скорее, она обманывает наши ожидания. Среди проступков и преступлений друзей и знакомых по отношению к Ханне не совершено ничего фатального и даже шокирующего.

Джастин Фоули распускал слухи о вольном поведении Ханны.

Алекс Стенделл включил ее в список новичков под прозвищем «Самая красивая задница».

Джессика Дэвис из подружки превратилась в ревнивую соперницу и поцарапала Ханне лицо.

Тайнер Даун подглядывал в окно спальни Ханны и фотографировал увиденное (на фотографиях не оказалось ничего неприличного).

Кортни Кримсон для достижения популярности использовала одноклассников, в том числе и Ханну.

Маркус Кули пригласил Ханну на свидание, опоздал и лез к ней под юбку.

Зак Демпси мстил Ханне за проигранный спор и вытаскаивал записки одноклассников из ее пакета.

Райан Стенли украл стихотворение Ханны и опубликовал в школьной газете.

Клей Дженсен был влюблен в Ханну, но боялся с ней заговорить и пригласить на свидание.

На вечеринке Брюс изнасиловал спящую пьяную Джессику в комнате, где спряталась плачущая Ханна.

Бритни подвозила Ханну с вечеринки и спьяну сбила дорожный знак, из-за чего ночью на перекрестке в аварии погиб подросток.

Брюс позвал Ханну в джакузи, и она позволила ему все вольности, поскольку хотела, чтобы собственное тело вызвало у нее омерзение: вопрос о самоубийстве был уже решен положительно.

Последний в списке — мистер Потер, учитель, отвечающий за психологическое благополучие школьников. К нему Ханна обратилась за помощью из-за преследующих ее мыслей о самоубийстве. Мистер Потер не смог разговорить ее и не бросился догонять, когда девушка выбежала из кабинета.

Вот и все. А еще через несколько дней прозвенел школьный звонок, но пата Ханны осталась пустой.

Книжные форумы пестрят обсуждением несерьезности и недостаточности причин для этого самоубийства. Многие читатели ожидали шокирующих откровений, экстраординарных действий и душераздирающих драм, а в романе описана обычная жизнь обычной девушки, и вокруг нее обычные люди совершают не столь уж редкие поступки.

Но тут необходимо сделать небольшое отступление и поговорить о том, чем суицид подростка (который, кстати, является второй по частотности причиной смерти в возрастной группе от 10 до 24) отличает-

ся от среднестатистических суицидов. Взрослые самоубийства вызваны психическими нарушениями (такими как депрессия, проблемы личности, алкогольная зависимость или шизофрения), физическими заболеваниями (неврологические болезни, рак и ВИЧ-инфекция). Если прибегнуть к классической литературе, то к константным причинам можно добавить разрушение личности, несчастную любовь, материальную несостоятельность… но взрослые модели не могут быть адекватно приложены к подростковой ситуации, поэтому обсуждение достаточности причин самоубийства Ханны с точки зрения наших классических представлений о них заведомо обречено на непонимание, искажение, ложную интерпретацию.

О подростковом суициде доступно и объемно говорит в своем блоге Лидия Картышева, супервизор на всероссийском детском телефоне доверия, сотрудник центра экстренной психологической помощи при Московском Психолого-педагогическом университете: «Если обобщать, то причина подросткового суицида всегда в отношениях. Это может быть ссора с девушкой, или ссора с родителями, или отсутствие отношений — то есть чувство одиночества. Дюркгейм разделял эгоистическое (когда очень жалко себя) самоубийство, альтруистическое (например, когда старик избавляет своих близких от обузы), фаталистическое (все тлен, нет смысла) и основным видом самоубийства он называл — аномическое, по социальным причинам. Если совсем кратко, то аномия — потеря социальных ориентиров. (…) Это разобщенность, потеря целей, культурного единства, это состояние общества, в котором нет единого ориентира, нет солидарности между членами общества, у людей пропадает понимание, куда надо двигаться, каким нормам следовать и какие правила соблюдать, и проблема не только в этом, человек начинает чувствовать себя одиноким»[49].

Именно аномия является причиной смерти Ханны. Она теряет связь с окружающим миром и не в силах наладить ее; желание девушки расстаться с жизнью связано с опустошенностью, усталостью, экзистенциальной безысходностью, которые порождены не единственным фактором, а целым рядом предшествующих событий[50]. Этот процесс осознан и озвучен самой Ханной, на протяжении всего романа параллельно событийному ряду развивающей мысль о самоубийстве. За мрачными мыслями, горечью, разочарованием, болью приходят полуосознанные мысли о самоубийстве. Сначала она даже не хочет называть вещи своими именами, затем бессознательное вербализуется — «Самоубийство. Что за гадкое слово» — и вот оно уже захватывает сознание: « …с пониманием, что никому и дела нет до моей жизни, весь мой мир пошатнулся. Будто едешь по кривой дороге и вдруг теряешь контроль совсем чуточку

[49] Картышева Л. Каковы причины подросткового суицида в России? Есть ли статистика по ним? Центр экстренной психологической помощи МЧС России. The Question. Режим доступа: https://thequestion.ru/questions/60837/kakovy-prichiny-podrostkovogo-suicida-v-rossii-est-li-statistika-po-nim.

[50] Подробнее см. Зелезинская Н. С. Актуализация идей экзистенциализма в подростковом романе Д. Эшера «Тринадцать причин почему». Пригодич Е. А., ред. Иностранные языки: инновации, перспективы исследования и преподавания [Электронный ресурс] : материалы II Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 21–22 марта 2019 г. Минск : БГУ, 2019. с. 441–446.

и — вылетаешь с дороги. Колеса месят грязь, но ты еще пытаешься притормозить. И все же неважно, как крепко ты сжимаешь руль, как упорно ты пытаешься выровнять машину, что-то уносит тебя в сторону. И у тебя никакого контроля ни над чем. И в какой-то момент бороться становится слишком тяжело и бессмысленно, и ты решаешь выпустить руль. И пусть будет, что будет». Обиды, страдание, отвращение, отторжение накапливаются, как снежный ком, и настает момент, когда Ханна подчиняется уже осознанному желанию все бросить и уйти, и тогда: «...гнев, вина — все отступает. Решено. Больше никакой борьбы».

В то время как читателям с более зрелой психикой причины самоубийства в романе кажутся неубедительными, у подростков книга получает неизменно положительный отзыв. Во-первых, важную роль в этом играет тональность книги: «Тринадцать причин почему» необыкновенно серьезна для данной целевой аудитории, чем ее и подкупает. Автор будто говорит: я верю, что вы можете читать о том, что происходит в вашей жизни.

Во-вторых, эта книга — своеобразная психологическая помощь. Вербализация часто снимает напряженность и остроту проблемы, показывает, что ты не одинок и есть люди, разделяющие твои мысли, ценности, проблемыв конце концов — переводит проблему самоубийства из чего-то замалчиваемого, тайного, а значит, плохого, в разряд открытого, общего, разделенного, а значит, хорошего, снимает стеснение, боязнь, скрытность. Почему Ханна молчит при жизни, но так разговорчива после смерти? Молчание самоубийц имеет те же корни, что замалчивание темы самоубийства всем обществом. И то, и другое по своей природе социально, вызвано стыдом.

Впрочем, роман написан не совсем для тех, кем овладели суицидальные намерения: им нужно гораздо большее, чем просто хорошая книга. Это книга-подсказка для окружающих о том, как распознать потенциального самоубийцу и что делать дальше. Автор хочет, чтобы люди научились замечать отчуждение, пренебрежение правилами (опоздания, неряшливость), радикальное изменение внешности (потому что лишь над внешностью, но не над разумом личность еще имеет власть) и другие признаки потенциального самоубийцы и смогли помочь тому, кто в этом нуждается. Автор акцентирует отношения Ханны со сверстниками и мало говорит о взаимоотношениях в семье. Но из отдельных фраз мы понимаем, что и в семье не было должного внимания к дочери как к личности: «Когда я постриглась, мама даже не заметила». Напротив, «беспроблемный» Клей постоянно общается с мамой, чувствует ее любовь и поддержку, пользуется доверием у родителей и заботится об их чувствах. Все начинается с семьи.

В-третьих, популярность книги обусловлена ее реалистичностью. Главная героиня кажется читателю живой, настолько близки ее рассказы о повседневной жизни, понятны мечты и волнения. Она такая, как ты, одна из девушек, с которой сталкиваешься в школьном коридоре, живешь на одной улице, едешь в одном автобусе. Подростки-читатели также верят в правдивость Ханны, потому что девушкой владеют чувства, свойственные подростковому возрасту, и они сами часто испытывают их по отношению к потенциально или реально враждебному окружающему миру. В реальности и в литературе мало уделяется вниманию тому количеству негатива, которое испытывает

старшеклассник по отношению к себе и к окружающим. Но в жизни каждого подростка есть люди, которые смеются над ним, люди, которые предают его. Джей Эшер не стыдится живописать унижение, фрустрацию, гнев, стыд, злость, страх, растерянность, неудовлетворенность. Каждая следующая история сгущает негатив, создает атмосферу горечи и разочарования.

Внимание к эмоциональному миру подростка, к реальному подростковому сознанию открывает в кассетах Ханны не просто желание поведать истину, но и месть тринадцати оставшимся в живых людям. Именно к негативным чувствам подростка апеллирует автор, развивая эту фантазию мести. Она не так уж необычна: разве редко подростки задумываются о самоубийстве и представляют, как все будут их жалеть, и плакать, и страдать, что не оценили их вовремя? Определенно, Ханна не довольствуется самоубийством как таковым. Она зла. Самоубийство становится не целью, а инструментом. Она хочет своей смертью и прощальной запиской заставить страдать тех, из-за кого страдала при жизни. «Правило первое: Ты слушаешь. Правило второе: Ты передаешь дальше. Надеюсь, ни то, ни другое не окажется слишком легким для тебя». Д. Эшер дает возможность опосредованно рассмотреть идею самоубийства со всех сторон, увидеть, как мячик, отскакивая от самоубийцы, рикошетом ударяет всех окружающих. Не об этом ли мечтает подросток, лелея мысль о мести после смерти? Книга, помимо прочего, нормализует и легализует самоубийство. Чего в ней нет, так это и тени осуждения. Вопрос о том, может ли книга подействовать как прививка против самоубийства или, наоборот, гламуризирует его, остается в данном случае открытым.

При этом эмоциональная картина произведения нарисована не только мрачными красками, а разбавлена светлой грустью, нежностью, заботой, симпатией Клея, которые он испытывал к еще живой Ханне. Депрессивная сюжетная линия Ханны сбалансирована линией Клея, хорошего мальчика из хорошей семьи с хорошим характером и хорошей репутацией. Автор использует вторую линию, чтобы оттенить первую, пользуясь интересным приемом: он приглушает комментарии мальчика и основное внимание уделяет описанию физиологической реакции на услышанное: «Мой желудок сжался, меня вот-вот вырвет». «Холодный пот выступил у меня на лбу». «Я прижимаюсь лбом к гладкой коре и пытаюсь дышать ровнее». «Глаза печет». «Я сжимаю зубы, аж челюсти сводит, только бы не закричать. Или не заплакать». «Я знаю, в любой момент я могу заплакать». «Слезы текут, а боль в два раза сильнее. Я чувствую, как в агонии сжимается сердце». Данный прием не только снова противопоставляет Ханну (рассуждения) и Клея (чувства), но и косвенно демонстрирует степень эмпатии Клея и клубок противоречий: беспокойство, отвращение, жалость, сожаление, и главное — страх. «Рассказы, должно быть, ужасные. Просто ужасные. И есть единственная причина, почему кассеты передают друг другу. Из страха. Стали бы вы пересылать записи, обвиняющие вас в доведении до самоубийства? Да не стали бы. Но Ханна хочет, чтобы мы, те, кто в списке, услышали, что она скажет. И мы сделаем, что она говорит, лишь бы никто сторонний не услышал их».

Ханна также постоянно говорит о своем страхе перед окружающим миром в разных воплощениях. Ее страх гораздо больше, чем боязнь кон-

кретного человека или события. Вызванный внешними раздражителями, он перерастает во что-то значительно более глубокое, чем простое переживание, отнимает у девушки ощущение безопасности: «Почему ты не оставишь меня в покое, Тайлер? Мой дом. Моя спальня. Предполагалось, что они безопасны для меня. Безопасны от всех, кто снаружи. Но ты забрал мою безопасность». Именно в этой точке экзистенциалистское понимание страха соприкасается со стремлением к смерти. Страх заключается в неопределенности, в незнании того, откуда он придет, в отсутствии видимой причины. Он подходит со всех сторон, от него не скрыться, ты даже не знаешь, от чего бежать, и потому надо бежать от всего.

Страх считается негативным явлением, но экзистенциалисты придают ему позитивную окраску. Кьеркегор полагал, что страх потрясает человека во всех отношениях. Он необходим для того, чтобы вытянуть человека из размеренного, бездумного проживания жизни. Именно страх даёт возможность абстрагироваться от ежедневных проблем, забот и посмотреть на происходящее со стороны. Страх подобен огню, он сжигает несущественное и временное; он отвлекает человека от мирского. Только тогда проявляется истинное бытие/существование. В книге Д. Эшера страх, действительно, имеет две стороны: он гонит Ханну в смерть и он становится для слушателей способом разделить чувства Другого (13 человек слушают аудиокассеты из чувства страха). Наконец, настоящим триумфом страха становятся перемены, произошедшие с Клеем: он боится того, что случилось с Ханной, и боится, чтобы этого больше никогда не произошло, поэтому высовывается из своей скорлупки и бежит догонять Скай. Возможно, он сможет спасти девушку от задуманного самоубийства.

Этот сюжетный поворот смещает фокус с Ханны на второстепенных героев, с Я на Другого. Хотя самоубийство Ханны, безусловно, главная тема романа, в художественной условности «13 причин почему» оно не проблематизировано. Оно есть данность и непосредственный результат цепочки событий. Автор не выносит на обсуждение правильность / ошибочность поступка героини, а основными проблемами произведения становятся вина и ответственность. Эшеру близко экзистенциалистское видение мира, согласно которому существование человека включает ответственность не только за себя, но и за окружающих, поскольку мир, интерпретируемый свободой, целостен: решая как поступить, человек выбирает и мир, и себя в нем.

Цепочку событий, предшествующих самоубийству, можно посчитать случайной. Но ни автор, ни герои не верят в фатальность: все карты разыграны конкретными людьми, каждый человек отвечает за каждое совершённое им действие и — более того — даже в случае бездействия несет определенное бремя вины. Вот почему нет одной причины суицида, а есть тринадцать. Первая фраза каждой стороны кассеты, ставшая нарицательной, “Welcome to your tape” указывает на вовлеченность каждого в судьбу Ханны, ведя к пониманию некоей разделенной ответственности.

Сегодня проблема вины является одной из актуальных проблем философии и психологии. Будучи сама по себе негативным чувством, вина побуждает личность исправить имеющееся положение дел и не допускать

подобных ситуаций в последующем (см.: [Муздыбаев 1995; Ильин 2002; Макогон 2013; Козлова 2016]).

В связи с этим необходим поиск наиболее качественного механизма по преодолению данного эмоционального состояния. В современных исследованиях в качестве способа снижения чувства вины, а, следовательно, восстановления межличностных отношений, рассматривается прощение [Гроголева 2014: 11]. К нему приходит и главная героиня романа: «Я хотела простить тебя, Кортни. Я действительно прощаю тебя. Вообще, я прощаю почти всех вас. Но вам все равно нужно меня выслушать. Вам нужно знать». Мотивы ответственности, вины и прощения позволяют Эшеру закончить книгу неожиданно оптимистично. Осознание ответственности перед Ханной и невозможность ее реализовать («Ты не можешь переписать прошлое») заставляют скромнягу Клея искать другую дорогу к прощению. В автобусе он встречает свою бывшую девушку Скай. В обвисшей одежде, неухоженная, замкнутая, она катается без определенной цели. Еще не поздно. *Ее* еще можно спасти. Грусть, злость, страх Клея сменяются надеждой, он догоняет Скай в школьном коридоре и заговаривает с ней. Таким образом, отрицательные чувства страха и вины не только помогают человеку преодолеть себя и измениться, но и спасают жизнь другого человека [Зелезинская 2019].

Топосы смерти в романе Э. Сиболд «Милые кости»

Роман Элис Сиболд «Милые кости» — это исследование собственной души, навсегда травмированной подростковым опытом. Художественный дебют Э. Сиболд моментально привлек внимание критиков и читателей, завоевал Премию Брема Стокера за лучший дебютный роман 2002 г. и Премию Американской ассоциации Книгопродавцов в номинации Книга года для взрослых в 2003 г., был экранизирован в 2005 г. и поставлен режиссером Мелли Стил на сцене театра «Ройал энд Дернгейт» (г. Нортгемптон) в 2018 г. Причиной убедительного и долгого успеха стало удивительное мастерство писательницы при раскрытии очень сложной темы, предложившей нетривиальный подход к сюжету и прошедшей между Сциллой банальности и Харибдой пафосности, столь обычных в романах о детских трагедиях[51]. Привлечение автобиографического материала, опыт ранее написанной нехудожественной книги «Повезло», многолетняя волонтерская борьба с преступлениями против несовершеннолетних позволили Э. Сиболд коснуться тягостных и мрачных тем насилия над детьми, смерти ребенка, низкой раскрываемости подобных

---

[51] Что, кстати, не удалось режиссеру П. Джексону (знаменит трилогией «Властелин колец»), снявшему фильм «Милые кости»: согласно агрегатору рецензий «Ротен Томатоуз», фильм имеет рейтинг одобрения 32 %, основанный на 246 рецензиях, со средней оценкой 4,99 / 10. Заключение критиков гласит, что фильм «наполнен типично ослепляющими образами Питера Джексона, но The Lovely Bones страдает от резких переходов между ужасающим насилием и надоедливой сентиментальностью» [The Lovely Bones. Rotten Tomatoes. Available from: https://www.rottentomatoes.com/m/1189344-lovely_bones].

преступлений, дисфункциональности американской семьи и при этом найти нужный тон, обратиться к сознанию и чувствам читателя, пробудить в нем чувство эмпатии, сохранить баланс между негативизмом мира зла и светлым миром детства и юношества. Критики характеризуют произведение как «прекрасную и светлую книгу об ужасных событиях» [Donaldson 2019]. Это парадоксальное и на момент издания книги непривычное сочетание семантики и прагматики основных мотивов подняло роман на верхние строки продаж и рейтингов, сделав из нее «космический бестселлер, какой бывает раз в десятилетие (a stratospheric once-in-a-decade bestseller), с миллионным тиражом в первый же месяц без всяких Опра-шоу и громкой рекламы» [4], с обвалом рецензий, которые, тем не менее, часто противоречат друг другу при попытках свести роман к устойчивым характеристикам.

Несомненно, в прагматическом аспекте, как и в ряду других, роман Э. Сиболд «Милые кости» показателен для американской реалистической подростковой и молодежной литературы XXI века. В первые два десятилетия века происходит расцвет жанра проблемного реалистического подросткового и молодежного романа, ярким образцом которого является рассматриваемое произведение. Авторы, работающие в этом жанре, обращаются к самым острым проблемам современного глобального общества и попыткам подростков и молодых взрослых найти путь преодоления травматического опыта, как то смерть близкого, депрессия, суицидальные попытки, смертельная болезнь, насилие, теракт, стрельба в школе, война и т. п. «Я стремилась написать о насилии, потому что полагаю, что оно не редкость в нашем мире. Я вижу насилие частью нашей жизни, и думаю, что мы ступаем на скользкий путь, когда отделяем тех, кто претерпел насилие, от тех, кого оно обошло стороной. Пусть насилие ужасно, но нельзя делать вид, будто оно не влияет на нас всех» (из интервью[52])[53]. И хотя автор видел центральным мотивом романа мотив насилия, мотив смерти практически вытесняет его с первого места благодаря многозначности, нетривиальности структуры, актуальной современному американскому менталитету прагматике, а также непривычной форме повествования, которое ведется с небес от первого лица девочкой-подростком после ее смерти[54]. Недаром

[52] Viner K. Above and Beyond. Interview Alice Sebold The Guardian. 2002. August 24. Available from: https://www.theguardian.com/books/2002/aug/24/fiction.features

[53] См. исследования мотива насилия в детской литературе [Маслинская 2019] и др.

[54] Нарративный прием, когда умерший человек после своей смерти остается повествователем, не был изобретен Э. Сиболд и использовался в таких известных произведениях американской литературы как «Когда я умирала» У. Фолкнера, «Две смерти Кристофера Мартина2 Уильяма Голдинга, «Портобелло Роуд» М. Спарк, «P.S. Я люблю тебя» С. Ахерн и не мог не быть знаком писательнице, получившей профессиональное образование. Однако мы не сомневаемся, что интерес к этому приему был обновлен непосредственно поэтикой романа «Милые кости», впечатлил подростковых писателей и был повторен в разных вариантах в рамках жанра подростковой и молодежной литературы (young adult) в знаменитых «Тринадцать причин почему» Дж. Эшера, «На небесах ты встретишь пятерых» М. Элбома и др. Отметим, что в более широком значении об этом литературном феномене говорит М. Этвуд в сборнике эссе «Разговоры с мертвыми» (2002).

в названии большинства рецензии на книгу присутствуют слова «смерть» и «жизнь после смерти»[55].

Помимо острых тем современности интерес к роману вызван тем, что идея смерти представлена в несвойственном для детской, подростковой и молодежной литературы XX и XXI веков религиозном контексте. Критики говорят о «христианском утешении» (Christian comfort), которое роман предлагает читателям [Darby 2002: 1]. Удивительно, что сама писательница не уверена, что верит в Бога и в жизнь после смерти, хотя и не утверждает обратное в своих интервью [ibid]. Таким образом, с одной стороны, роман является успешным и ярким примером новоявленного жанра проблемного подросткового и молодежного романа, с другой стороны, предлагает новый вариант мотива смерти.

Актуальность поднимаемых в романе проблем для современного общества, сложная мотивика и своеобразная поэтика предопределили исследовательский интерес к нему. Наибольшее внимание привлекли женские образы романа [Bliss 2008; Czarnowsky 2013; Pertiwi 2021; Wehling-Giorgi 2019]. Статья К. Велинг-Джорджи фокусируется на второстепенных персонажах матери и сестры, однако эти образы позволяют говорить о фемининности и материнстве как ключе к последовавшим после убийства событиям романа. В указанных работах рассматривается проблема гендера в ключе феминистских исследований, в остальных — мотивы насилия, травмы, преступления и наказания, спасения и жертвы, молчания, жизни после смерти, потери близкого, семьи и брака. В. Буфаччо и Дж. Джилсон выступают против интерпретации насилия как действия (act), так как эта трактовка неминуемо фокусирует внимание на насильнике как на акторе, тогда как представление насилия как опыта (experience) позволяет перенести внимание на жертву и, кроме того, говорить, с феноменологической точки зрения, о «вневременности и неопределенности последствий насилия, другими словами, о его волновом эффекте»[56] [Bufaccio 2016: 31]. С ракурса дихотомии насильник-жертва

[55] Smith A. A Perfect Afterlife. *The Guardian*. 2002. August 17. Hensher Ph. An eternity of sweet nothings. *The Guardian*. 2002. August 11. Death and Afterlife in The Lovely Bones. *Relevant*. Culture. 2009. December 18. Abramovitz R. Building an afterlife. *The Los-Angeles Times*. 2009. November 1. Richardson E. After Life: The Lovely Bones. *Reading Room. Opra.com*. Kakutani M. Books of the Times: The Power of Love Leaps The Great Divide of Death. *The New York Times*. 2002. June 18. P 1.

[56] Это смещение фокуса можно рассматривать как принципиальную феминистическую оппозицию патриархальным установкам Нового времени, переход к которым был осуществлен еще в эпоху Ренессанса. В качестве яркого примера можно вспомнить повествование о Лукреции, от Тита Ливия до Шекспира пережившее десятки художественных интерпретаций и лишь в поэме последнего получившей неожиданный акцент на образе насильника. Многие шекспироведы отмечают, что главным героем шекспировской поэмы является Тарквиний и его характер проработан четче, чем характер Лукреции. Чувствам и сомнениям Тарквиния уделено неожиданно много внимания. Он не просто насильник и мужчина, облеченный властью. Тарквиний импульсивен и решителен, но при этом отдает себе отчет в противозаконности и аморальности своих действий, он колеблется и уговаривает сам себя отказаться от замысла. Кроме того, он красноречив и обладает знанием женской психологии: склоняя Лукрецию к измене, он сначала успокаивает ее разговорами о войне и похвалами мужу. Из всех авторов только Шекспир пытается сделать Тарквиния человечным, что дало

также рассматривает образы героев С. Уитни [Whitney 2010]. Ш. Ахмад анализирует проблему молчания жертвы с позиций гендерных ролей, показывает влияние молчания на дальнейшие события и приходит к выводу об иррадиирующем разрушительном эффекте изнасилования, затрагивающем многих людей [Ahmad 2020].

Не отстают от гендерных исследований нарратологические: роман «Милые кости» стали заметным явлением в литературном процессе благодаря использованным повествовательным стратегиям [Sahota 2017; Rizki 2013; Ahmad 2020; Borg 2018]. И. Каллус рассматривает преимущества, доступные автору при выборе умершего протагониста-рассказчика, обозначая рассказ о собственной смерти термином «танатография». [Callus 2005: 428]. К. Борг объясняет связь между мотивом травмы и мертвым нарратором: «Если обычно литература говорит о психологической травме, то мертвый нарратор возвращает нас к физической буквальности, показывает, что сексуальное насилие не ограничивается душевной болью, но является разрывом всего» [Borg 2018: 451]. Кроме того, К. Борг указывает на то, что парадокс мертвого рассказчика (по умолчанию смерть должна разрушать автонарратив) выполняет и функцию психологической помощи: «Автор дает не просто возможность самому поведать свою историю, но обрести контроль над своей травмой» [ibid.].

Достаточное количество исследований посвящены другим сторонам поэтики романа Э. Сиболд: мотивике и стилистика текста [Ahmad 2018; Bliss 2008] К. Борг предлагает говорить о семантике мотива травмы, комплексе вины, потере голоса, потере моральной позиции, мотивах воли и гнева, отчуждения и изоляции [Borg 2018]. Э. Шивани упоминает мотив спасения в романе «Милые кости» в контексте выявления значимости этого мотива в американской литературе [Shivani 2014: 43].

А. Беннетт, отталкиваясь от функций мертвого нарратора, переходит к другим мотивам: «Мертвый нарратор — это манифестация встречи (разножанровых — Н.З.) мотивов убийства и ожившего призрака. Что-то в этой комбинации очевидно апеллирует к современной чувствительности и интересам»[57] [Bennett 2012: 109].

Эта встреча, по мнению ученого, позволяет читателям задуматься об устройстве того, что будет после смерти. Данный роман, на его взгляд, обрел популярность благодаря тому, что образ небес является неким компромиссом между высококультурными и обывательскими представлениями о загробной жизни. Мертвый нарратор при этом «открывает путь к фамильярному обращению» с образом небес и пастишу [ibid.: 98]. К ре-

---

С. Хайнсу повод для написания эссе «Изнасилование Тарквиния», где рассматривается вопрос о том, какое воздействие имело на Тарквиния его решение изнасиловать Лукрецию, а сам насильник рассматривается как жертва, лишающаяся духовных качеств в результате собственного насильственного акта [Heines 1959:451–453]. Установившаяся в раннее Новое время традиция интерпретации насилия оставалась актуальной вплоть до конца XX в.

[57] “The dead character narrator is a manifestation of the meeting that seems to speak powerfully to contemporary interests and sensibilities”. Надо отметить, под «современными» автор понимает вкусы Нового времени, поскольку соединение этих двух мотивов характерно уже для эпохи Возрождения (см. «Гамлет», «Юлий Цезарь» У. Шекспира и др.)

лигиозному прочтению обращаются многие исследователи, но подробно останавливается на этом вопросе С. Кайе и М. Сафдари в статье «Гиперреальность в романе Э. Сиболд “Милые кости”» (*Hyper-reality in Sebold’s The Lovely Bones*) [Kiaei 2014], предметом которой становится симулякр небес, концепции Бога и Диснейленда с позиций деконструкции. Интересные выводы этой работы будут нами приведены ниже, так как мы ставим в нашей работе схожую цель выявить эксплицитные и имплицитные смыслы романа «Милые кости» путем анализа его художественного пространства. Однако мы, во-первых, не ограничиваем предмет местопребыванием Сюзи, а предлагаем рассмотреть все пространство текста, во-вторых, считаем необходимым опираться на теоретические выводы о данной категории художественного произведения и методологические принципы ее исследования, разработанные в трудах М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова.

Мы исходим, прежде всего, из того, что литература многообразно отражает реальность и так или иначе преображает ее, следовательно, категория пространства является главнейшей категорией этого вновь созданного мира, в рамках произведения она нагружается аксиологическими смыслами (так, традиционно, оппозиция «высокий-низкий» соотносится с оппозицией «хороший-плохой»). Ю.М. Лотман определяет художественное пространство как «модель мира данного автора» и утверждает, что «язык пространственных представлений в литературном творчестве принадлежит к первичным и основным» [Лотман 1993: 414]. Таким образом, пространство художественного произведения, по меньшей мере, двуслойно, т.е. может быть интерпретировано с точки зрения физических характеристик в терминах реальности / нереальности и с точки зрения менталитета, его порождающего, задающего, населяющего и т.д. (в силу антропоцентричности текста). Об этой двуслойности, по сути, говорит, В.Н. Топоров, которому принадлежит наиболее разработанная теория пространственности в культуре. Прежде всего, исследователь отмечает, что «вся проблема соотношения пространства и текста приобретает существенно различный вид в зависимости от того, понимается ли пространство по-ньютоновски, т.е. как нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися (пространство как «чувствилище бога», как орган ощущения вещного мира), или оно понимается в соответствии с идеями Лейбница, т.е. как нечто относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования вещей. Тем не менее, оба варианта философского решения проблемы пространства («пустое» пространство или «объектно-заполненное» пространство) кажутся ущербными, поскольку каждый из них удовлетворительно отвечает лишь на часть вопросов, в которых понятие пространства призвано бросить луч света на другие важные конструкты (включая и текст)» [Топоров 2010: 319]. Очевидным следствием рассуждений ученого является комплексное решение методологической задачи.

На наш взгляд, ввиду необходимости учитывать имманентную многослойность интерпретации категории пространства одним из наиболее продуктивных подходов к этой категории является контекстуальный

подход, при котором исследователь оценивает потребность в «исторической объективности» и ее потенциал с позиций современной философской мысли для анализа конкретного художественного произведения. Для нашей работы актуальна мысль основателя полоцкой научной школы «Историко-контекстуальный метод в изучении мировой литературы» А.А. Гугнина о том, что «историко-контекстуальный подход позволяет четко систематизировать религиозные, политические, социокультурные, социолингвистические и прочие многочисленные различия локальных контекстов литературного развития» и посредством анализа их влияния действительно «объяснить разительные расхождения» [Гугнин 2001: 6], а в приложении к нашему объекту исследования — мотиву смерти в подростковом романе — объяснить неоднородность, даже противоречивость идей автора, которая наблюдается и в литературе XX–XXI вв. в целом, зачастую в рамках одного жанра и даже одного произведения. Литературоведческий контекстуальный анализ предполагает включение разновекторных и разномасштабных аспектов жизни и характеристик менталитета данного общества в определенный, качественно выделенный, отрезок времени с целью выявления влияния ряда культурных установок на определенную идею — в нашем случае идею смерти — и ее художественное воплощение.

В романе Элис Сиболд «Милые кости» без предисловий и завязок пространство расслаивается на земное, которое населяют мама, папа, сестра Линдси, братишка, их друзья, одноклассники, соседи, мистер Харви (убийца 14-летней девочки), и небесное, где теперь обитает Сюзи, наблюдая за расследованием ее смерти и малоуспешными попытками ее семьи преодолеть травму потери близкого: «Меня звали Сьюзи Сэлмон, Сэлмон как лосось. Мне было 14 лет, когда я была убита 6 декабря 1973 года»[58] (*The Lovely Bones)*. Мировая литература знает много примеров организации пространства художественного произведения на основе оппозиции небеса — земная жизнь (Библия, «Потерянный рай» Дж. Мильтона, «Божественная комедия» Данте). В традиционной аксиологии это оппозиция добро — зло. Таким образом, прежде всего, пространство романа «Милые кости» апеллирует к христианской традиции, в значительной мере — к средневековой (в Новое время примеров такой организации художественного пространства несравнимо меньше). Ю.М. Лотман, характеризуя некоторые отличительные черты средневекового пространства, делает акцент на том, что в средневековой системе мышления категория земной жизни оценочна — она противостоит жизни небесной. Понятия нравственной ценности и локального расположения выступают слитно: нравственным понятиям присущ локальный признак, а локальным — нравственный. Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя в аду [Топоров 2010: 239].

С небес Сюзи наблюдает за земной жизнью, кипучей, интересной, смертельной, опасной, несправедливо отобранной, — и комментирует происхо-

---

[58] Здесь перевод наш. — *Н.З.*

дящее. Ей очевидно, что семья не справляется с потерей, в первую очередь, потому, что ребенок умер насильственной смертью, родители бессильны, маньяк не найден, разговоры о Сюзи и своих переживаниях они избегают. Темы смерти, убийства, изнасилования, традиционно «стыдные», до сих пор замалчиваются обществом, даже людьми, вовлеченными в трагедию, что приводит к дальнейшим бедам. Члены семьи боятся произносить даже имя, недомолвки отдаляют их друг от друга. Мама не может принять реальность, изменяет мужу и, бросив все, уезжает работать на виноградные плантации в Калифорнию — чтобы забыться. Папа, наоборот, одержим Сюзи и с трудом замечает живых детей. Он настолько поглощен поисками убийцы, что исключительно интуитивно угадывает его, бежит в поле, чтобы убить (потому что полиция не верит в его версию), наскакивает на подростков, занимающихся сексом, получает по колену своей же битой и становится инвалидом. Испуганный мистер Харви скрывается в неизвестном направлении. Брат Бакли видит призрак Сюзи, «общается» с ней в своем воображении, строит для нее крепость, но в целом на удивление хорошо справляется под опекой бабушки Линн и бойфренда сестры Линдси. Линдси же пришлось тяжелее всех: при виде нее все думают о Сюзи, а ее саму будто не видят. Но ее спасение — любовь, победившая фобии, горе, неуверенность в себе. И вот время идет, и мы понимаем, что расследование уже никто не ведет, и читатель постепенно, вместе с рассказчицей, с головой погружается в жизнь оставшихся там, внизу, на земле.

Детективная линия окончательно замирает. Жанр романа нельзя определить как детектив не только потому, что убийца известен читателю сразу, и вопрос лишь в том, раскроют ли его преступление герои, но и сама идея детективного расследования подвергается иронии: «Моим любимым учителем был мистер Ботт, который на своих уроках биологии развлекался тем, что учил нас препарировать лягушек и раков, а потом при помощи электродов заставлял их дергаться. Сразу скажу: убил меня вовсе не мистер Ботт. Не стоит думать, будто каждый новый человек, о ком здесь пойдет речь, окажется в числе подозреваемых. Вовсе нет» (*The Lovely Bones*).

Постепенно детективная составляющая, а с ней и сюжет, теряют значение. На первый план выходит эмотивное пространство произведения, метафорически воплощенное в душном, замкнутом мирке Норристауна. Физическая и метафорическая ограниченность этого пространства подчеркнута несбыточными мечтами Линдси и ее бойфренда (они выбирают колледж, перебирая названия, но так никуда и не уезжают), а также письмами мамы. Мама шлет их изо всех штатов, через которые проезжает, и рассказывает про достопримечательности. Но это горькая ирония: про что бы ни писала мама, суть одна — она бросила и уехала, она там, а семья тут, и все эти перемещения по штатам теряют всякий смысл, лишь ярче показывая, что географическая свобода не означает свободы психологической.

Описывая распавшуюся на отдельные истории жизнь семьи, Сюзи создает в своем повествовании несколько семантических центров, однако все истории центростремительны по отношению к одному объекту — дому. Этот центр является важнейшей точкой земного пространства, обладающей наибольшей степенью аксиологической значимости. В доме

все самое важное, родное, теплое, доброе — семья, ее комната, ее личные вещи. Степень чуждости возрастает по мере удаления от центра. От родного и безопасного (дом Сюзи) — к непонятному (своеобразно устроенному быту и отношениям в домах Рея и Рут), к тревожному (школе), опасному (дому мистера Харви) и ужасному (кукурузному полю).

Ужас живет на периферии эмотивного пространства, никогда не отступая до конца, напоминая о прошлых и будущих жертвах мистера Харви и других маньяков. Задействована тут и лотмановская оппозиция дом — антидом. Дом Сюзи рассматривается как «безопасное, культурное, охраняемое покровительственными богами» пространство, противопоставляемое «антидому», «лесному дому» (чужому, дьявольскому пространству, месту смерти)» мистера Харви [Лотман 2000: 313]. Последнюю метафору можно прочесть в романе буквально: дом маньяка, куда он приносит тело, где перебирает в пальцах шарм с мертвой руки девочки и строит планы новых убийств. Для большей наглядности Э. Сиболд противопоставляет дома семьи и убийцы не только по семантическому признаку, но и структурно. Построенные по одинаковому проекту, дома неузнаваемы, потому что наделены противоположными аксиологическими смыслами:

«Планировку дома мистера Гарви я знала как свои пять пальцев. Сначала на полу в гараже оставалось мое теплое пятно, которое вскоре остыло. Он принес в дом мою кровь на собственной одежде и коже. Знала я и ванную. Сравнивала ее с ванной комнатой в нашем доме, которую мама постаралась отделать с учетом рождения позднего ребенка, Бакли: на розовых стенах появились нарисованные по трафарету изображения боевых кораблей. У мистера Гарви в кухне и ванной царил образцовый порядок. Вся сантехника — в желтоватых тонах, кафельные плитки на полу — зеленые. Отопление его не волновало. Наверху, там, где в нашем доме располагались детские, у него, по сути дела, было пусто».

Однако описание дома мистера Харви интересно не только с точки зрения атмосферности, но и в ракурсе наполненности пространства. Сюзи подробно описывает немногочисленные предметы мебели и обстановки: шезлонг, столик, будильник, металлическая полка. Каждый предмет нужен для определенной цели, используется в определенное время размеренной уединенной жизни мистера Харви. Она отмечает, когда и как мистер Харви ими пользуется, подчеркивает отсутствие ковров и аксессуаров, часто использует слово «пустой» (“empty”) по отношению к комнатам и этажам. Такое обозримое количество объектов со множеством деталей и ассоциаций, а также функции топоса дома, возвращает нас к средневековому мировидению. «Мир средневекового человека был невелик, понятен, удобен и обозреваем. Все в этом мире было упорядочено и распределено по местам, всем и всему было указано собственное дело и собственная честь. Нигде не было пустых мест и пробелов, не было также ничего ненужного и лишнего» [Бицилли 2006: 462].

Рассмотренное нами горизонтально ориентированное пространство в христианском мировидении является срединной частью вертикального пространства. Верхняя часть представлена наблюдательным пунктом Сюзи — небесами. Как известно, начиная с позднего Средневековья, мен-

талитету человека все в большей степени было свойственно дихотомическое деление, что относится и к паре небо — земная жизнь (подробнее см. [Гуревич 1994: 19]). Если для языческого сознания сакральное верхнее пространство богов организовано по аналогии со срединным пространством и граница мыслится проницаемой (античные боги постоянно спускались к людям, фольклорный мотив лестницы на небо и т. д.), то в позднее Средневековье, в раннее Новое время связь небесного и срединного постепенно теряется, небеса становятся недосягаемы (ослабевает культ святых, мучеников, кладбища выносятся за черту города, эстетика макамбр уходит, и к модернитету смерть уже окончательно мыслится как необратимая (см. [Арьес 1992]), что приводит к дихотомиям небесное — земное, свое — чужое, грешное — святое, страдание — блаженство. Элис Сиболд добавляет достаточно неожиданные и современные пары: пусть небеса прекрасны, но они скучны и непонятно устроены, а земная жизнь, пусть и полна жестокости и слез, но так притягательно интересна.

Неканоничность небес в романе «Милые кости» выражена через категорию предметности. В структуре небесного пространства как симулякре, созданном Сюзи, исследователи С. Кайи и М. Сафдари выделяют элементы, привнесенные нашим временем и менталитетом, и объединяют их под общим обозначением «Диснейленд» (по Ж. Бодрийяру): игровые площадки наподобие школьных, газебо, качели, газеты [Kiaei 2014]. Кроме того, небеса заполнены только теми объектами, которые «намечтает» Сюзи, «стоит лишь сильно захотеть» (*The Lovely Bones*). Все это Сюзи видела или могла увидеть в своей земной жизни. Таким образом, небеса теряют часть своей архетипической уникальности и сакральности. «Это были небеса четырнадцатилетней девочки», — подчеркивают исследователи [Kiaei 2014]. С. Кайе и М. Сафдари полагают, что «Сюзи использует воображение и создает симулякр небес, который есть гиперреальность, отражение Америки как Диснейленда с развлекательными парками, музеями, школой, идеализированное американское представление о небесах, которое скрывает настоящие небеса и таким образом делает реальное менее реальным, чем гиперреальное» [ibid.]. Собственно, современный религиозный и культурно-социальный контекст объясняет главное отступление от традиции в романе — отсутствие Бога, ведь культурный опыт 14-летней американской девочки из семьи атеистов бесконечно далек от церковного учения.

Зависимость образа небес от современного менталитета акцентирована тем фактом, что Сюзи может «нажелать» себе лишь нечто материальное, но обнять оставшуюся на земле маму или — что было бы логичнее — умершую бабушку она не может. При этом девочка, которой всегда четырнадцать, продолжает «жить» на земле, все ее «мысли, стремления, заботы — о живых», поэтому вокруг Сюзи на небесах так мало физических объектов — ей все это не нужно, она не может отпустить бренность земного существования и отдаться делам небесным. В авторской концепции с небес можно рассмотреть любое место на планете, но нельзя ничего сделать (помочь, помешать, подсказать). Сюзи может являться живым, но ее чувствует только подруга Рут, а из родных видит брат и порой сестра ощущает движение воздуха. Сюзи все время то с одним, то с другим, то со всей семьей,

но они не с нею. На небесах же круг общения девочки очень ограничен, а расстояния такие огромные, что дойти куда-нибудь она не может, и это ее тревожит и пугает. Эти эмотивные смыслы усилены цикличностью художественного времени (в противовес линейному времени на земле).

Бесконечность, непознанность, открытость небес противопоставлены замкнутости Норристауна. Но эта дихотомия не распространяется на аксиологию пространства, не делает городок уютным и приветливым. Оба топоса наделены отрицательной модальностью — это значит, что душа Сюзи не может обрести покой ни на небесах, ни на земле, поскольку ни там, ни тут нет ее «реального присутствия» (real presence — термин Х.У. Гумбрехта) [Гумбрехт 2006: 12]. Таким образом, хронотоп, который «всегда включает в себя ценностный момент» [Бахтин 1975: 403], определяет образ девочки и помогает осмыслить аксиологию произведения.

Именно поэтому автор помещает свою героиню на границу двух пространств, по функции этот топос ассоциируется с Чистилищем, хотя это слово ни разу не упоминается. Однако само название его очень точно указывает на происходящую с Сюзи трансформацию: она до тех пор будет сидеть в гамаке у домика и глядеть на свою семью, друзей, преступника, его потенциальных жертв, пока не очистит от них свои мысли, не освободится от земного притяжения и не сможет воссоединиться с умершими родственниками. Концепция Чистилища также указывает на то, что, хоть в романе широко использованы средневековые культурные установки, Средневековье — лишь отправная точка, пласт, на который наложены установки Нового времени (что неизбежно для писателя XXI века).

Таким образом, Сюзи находится в неопределенности, на границе, которая, как известно, всегда имеет большую аксиологическую значимость в художественном произведении, и, следовательно, хоть героиня и мертва, она существует как персонаж, обладает устойчивыми чертами характера, развивается, помещена в определенную ценностную систему и является носителем эмотивных, денотативных, прагматических смыслов. В первую очередь, прослеживается путь от субъективности к объективности, ведь граница ничья, она не принадлежит ни этому миру, ни тому, но, с другой стороны, принадлежит обеим пограничным культурам, соединяет и разделяет их одновременно. Пограничность состояния Сюзи, ее желание указать на улики, помочь сестре, неспособность вмешаться и, в то же время, тоска по умершему дедушке и стремление к нему указывают на неправильность и потому нестабильность этого состояния.

Логичным следствием нестабильности ситуации видится проницаемость границы между небом и землей. Сюзи на одну ночь возвращается на землю в теле своей подруги Рут, которая обладает паранормальными способностями и всегда чувствует незримое присутствие убитой девочки в городке. Кульминацией романа становится встреча Сюзи и Рэя. Вера в возможность перехода границы между миром живых и миром мертвых была инкорпорирована в сознание европейца до Нового времени, позже произошел разрыв ввиду целого спектра событий от вынесения кладбища за пределы города и изобретения концепции Чистилища (позднее Средневековье) до отказа от омовения умерших родственников и распро-

странения погребальных контор — буфера между живыми и мертвыми (вторая половина XX в.).

В формировании семантики романа «Милые кости» важнейшую роль играют и другие границы. Часто идея границы, пограничности воплощена в топосе двери. Повествование постоянно фокусируется на входе героев в дом, выходе из дома, приходе посторонних, проникновении в чужой дом, прощании у дверей, т. е. указывает на большое значение дверей и окон как границы в процессе восприятия и оценки пространства, семантической значимости для мотивов встречи, расставания, дороги, смерти, выбора.

Кроме того, Элис Сиболд обращается к такой функции средневекового дома как скрыть, спрятать, защитить его собственника от воздействия внешних (враждебных) сил, отгородиться от окружающего мира. В Средневековье двери были окованы железом, а окна закрывались плотными ставнями [Ястребицкая 1978: 40–51]. Таков дом мистера Харви. Его стремление спрятаться за стенами и окнами гиперболизировано до странности — он ставит несколько будильников: на время, когда все жители городка задергивают шторы и включают свет, на время, когда они выключают свет и ложатся спать, чтобы делать, как они, и не выделяться. Огородившись замком и шторами, убийца, наконец, может полюбоваться своими трофеями: детской туфелькой, шармом от браслета… Само жилище мистера Харви — проход в другой мир, жуткий и смутно угадываемый всеми, кто туда попадает.

Реализована в романе и охранная функция дверей и окон. Линдси, желая убедиться в версии отца, прокрадывается в дом мистера Харви через окно. Когда хозяин возвращается, Линдси вынуждена бежать, разбивая окно, выпрыгивая из него и перелетая через забор, будто преодолевая границу подземного царства, которое не будет уже властно над ней за своими пределами. Разбитое окно в этом эпизоде символизирует нарушение тайны мистера Харви, переломный момент детективной линии романа.

Художественная картина мира была бы неполной, если бы мы рассматривали только оппозицию небо — земля, забывая о нижнем мире, аде, геенне. В символических терминах — это корни *arbor mundi*, подземная часть дерева, мир под землей. В романе под землей находится землянка. Мистер Харви устраивает ее специально, чтобы заманить девочку, изнасиловать и убить. Таким образом, землянка соответствует аду не только пространственно, но семантически и аксиологически.

Средневековому человеку нижний мир, ад представляется замкнутым пространством, имеющим в качестве границы двери, как и землянка в романе Э. Сиболд — чрезвычайно тесная, что постоянно подчеркивает рассказчик. А закрывающаяся дверь — вестник смерти. «Внутри было не повернуться, он и сам это признал, когда мы втиснулись в землянку. Но моим вниманием уже завладел искусно сделанный дымоход, который позволял при необходимости разводить под землей огонь, поэтому я уже и думать не думала, как неудобно было забираться внутрь и каково будет вылезать наружу. <…> До сих пор вижу перед собой эту яму <…>. Землянка была размером с чулан: у нас дома примерно в таком же закутке

хранились плащи и резиновые сапоги <…> Но как-никак я была еще жива. Мне казалось: ничего не может быть ужаснее, чем лежать навзничь, придавленной потным мужским туловищем. Биться в подземной ловушке, о которой не знала ни одна душа».

Ритуальность действий на нижнем и верхнем уровнях широко задействована в романе. «Все действия человека разворачиваются в границах культурного горизонта. Действия ниже или выше него имеют ритуально-мифологический смысл и запрещены в обыденной обстановке. Описывая структуру дома, следует особо подчеркнуть, что вертикальная структура дома иерархична и включена в иерархическую структуру мира» [Кошкина 2012: 137]. Так, единственный любовный опыт Сюзи, которой не дано повзрослеть, — поцелуи с Рэем на верху декораций школьного театра, то небо, на которое рассчитывает любая влюбленная девочка и которого Сюзи лишится всего через пару дней. Наоборот, подвал дома мистера Харви, как и землянка, соотнесены с адом, кладбищем, подземным миром: тут он хранит мешок с костями убитых животных и любуется ими, мечтает о новых жертвах. Тут же стоят маленькие игровые домики, которые мистер Харви делает на заказ, но у читателя они сразу ассоциируются с домиками-гробами для убитых им девочек.

Еще одним пространством, тождественным аду, является старая засыпанная шахта, куда жители поселка выкидывают громоздкий мусор: старую бытовую технику, просиженные диваны… Тут же оказывается сейф с трупом убитой Сюзи. Таким образом, нижний мир представлен в романе тремя топосами: землянка, подвал, разлом в земле.

Особое пространство представлено лесом, куда добираются на мотоцикле Сэм и Линдси. Вполне средневековое по ощущению слитости с природой, оно одновременно символизирует инициацию юной пары, пересечение границы из детства во взрослость, которую никогда не сможет преодолеть Сюзи. Пространство леса апеллирует к Празднику летнего солнцестояния, Купалью, Ивановой ночи, ночи любви, брачных обетов, гроз, традиций языческих и христианских. Тот же переход осуществляют Кларисса с бойфрендом и Рут с Рэем. Переход из детства во взрослость всех друзей Сюзи предопределяет дальнейший разрыв героини с миром живых. Однако окончательный переход через границу происходит лишь по принятии девочкой свершившегося с нею преступления как факта реальности. Она отпускает страхи, беспокойство, тревоги мира дольнего, понимает и принимает конец своей жизни, обретая надежду и радость в мире горнем.

Несомненно, пространство в романе статично. Однако периферийная динамика в нем присутствует, и ее анализ, а именно анализ семантики мотива путешествия, с точки зрения христианской и средневековой символики, дает неожиданные результаты. Так, еще одним неканоническим, даже эпатажным решением Э. Сиболд является выбор героев-путешественников. По Лотману, «длительное путешествие увеличивает святость человека. Стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход, пространственное перемещение» [Лотман 2000: 240]. Первой путешественницей становится мама, хотя внешне ее отъезд — побег. Но, учитывая

непостижимые страдания матери изнасилованного и убитого ребенка, всякие оценки ее эскапизма видятся нам как морально ущербные, а героиня в своем горе, несомненно, поднимается до уровня святой, мученицы, обреченной нести свой крест на Голгофу. Еще больше похоже на паломничество путешествие мистера Харви, когда он вдруг начинает ездить по стране и посещать места убийств других девочек. Такое сюжетное решение не укладывается ни в какую логическую или оценочную систему, пока мы не дочитываем до слов Сюзи о *прощении*. В рамках христианской этики становится очевидно, что сюжетная развязка — опознают ли мистера Харви как убийцу, найдут, осудят ли — действительно, не так уж важна, поскольку его ждет высший суд, и он неизбежен. А важны души людей, вовлеченных в трагедию — это их душевное здоровье и благополучие на самом деле — фокус романа. Так, за счет снижения значимости детективной линии выделяется религиозная и философская составляющая.

Отсюда, понятнее становится переход от негативности к оптимистическим эмотивным смыслам, на первый взгляд, очень неожиданным в романе об изнасилованной и убитой девочке:

«В противовес списку мертвых, я в какой-то момент начала составлять свой личный список живых. Лен Фенэрмен, по моим наблюдениям, занимался тем же. В свободное от службы время он брал на заметку юных девушек и старух, а также каждую вторую женщину из тех, что расцвечивали собой весь возрастной спектр между этими двумя полюсами; таков был его путь к выживанию. Девочка-подросток в торговом центре: незагорелые ноги, куцее детское платьишко, щемящая беззащитность, которая запала в душу и мне, и Лену. Трясущиеся старушки с «ходунками»: упрямо красят волосы в ненатуральные оттенки своего бывшего натурального цвета. Немолодые матери-одиночки, которые мечутся по продуктовому отделу, не видя, что их детишки втихаря тащат с полок сладости. Заметив кого-нибудь из числа таких женщин, я пополняла свой список. Все они пока были целы и невредимы».

Пожалуй, именно этот переход от мрачной темы изнасилования к эмотивным смыслам надежды, спокойствия, смирения, участия, заботы превратил роман Э. Сиболд в произведение с глубоким смыслом, отзывающимся в сознании сегодняшних американцев: «Милые кости» — это тревожная история, полная ужаса, смятения и глубокого, изматывающего горя. И все же она отражает трогательный, страстный интерес и любовь к обычной жизни — самой замечательной, самой ужасной, даже самой обыденной» [Kakutani 2002].

Ту же прагматику принятия, приятия, обращения к добру, надежде, свету продуцирует и закрепляет самый конец романа, объясняющий, кстати, и метафору из названия произведения. Перед тем, как уйти на небо, в рай, Сюзи размышляет о том, как ее семья и друзья нашли в себе силы жить дальше после ее смерти, о своем восприятии мира без нее — идее, принадлежащей несубъектоцентрической картине мира XXI века: «На месте пустоты, возникшей с моей гибелью, постепенно вырастали и соединялись милые косточки: одни хрупкие, другие — оплаченные немалыми жертвами, но большей частью дорогие сердцу. И я уви-

дела вещи в ином свете: мне открылся мир, где нет меня. Обстоятельства, причиной которых стала моя смерть, — те самые косточки — обещали когда-нибудь обрасти плотью, стать единым телом. Ценой этому волшебному телу была моя жизнь».

Слова Сюзи выражают культурный код христианского смирения, который предлагает христианское утешение за добродетели любви, прощения, смирения, жертвенности. К тем же аксиологическим смыслам выходят романы «Жутко громко и запредельно близко» Джонатана Фоера, «19 минут» Джуди Пиколт, «Виноваты звезды» Джона Грина, «Тринадцать причин почему» Джея Эшера, «Ненависть, которую ты порождаешь» Энджи Томас и многие другие лучшие романы подростковой и молодежной литературы, но вне христианской парадигмы — в основе семантики мотива смерти этих романов лежит идея фатальности.

Универсальность этих аксиологических установок осознается нами не только при сравнении с другими художественными произведениями нашего времени, на и на фоне религиозного контекста современного глобального общества, который представляет собой пеструю палитру. Несложно обнаружить, что ту же стратегию для тех, кто вольно или невольно задумывается о самых горьких событиях, имеющих место в нашем мире, предлагают и восточные религии. В романе «Милые кости» идеи индуизма и буддизма воплощены в образе друга Сюзи Рэя. Согласно буддистскому и индуистскому учениям (в романе они представлены в смешанной форме и никогда не называются), прекратить страдания и достигнуть пробуждения, в котором жизнь видится такой, какова она есть, можно путём разрушения привязанностей и иллюзий. Индуизм проповедует отречение от мира. Буддизм называет добродетелью сострадание и любовь к другому как к самому себе. «Что значит «умерла», размышлял Рэй. Пропала, застыла, исчезла. <…> Глядя на мою фотографию, он окончательно убедился: это — не я. Я витала в воздухе, плыла в утреннем холоде, который он теперь делил с Рут, растворялась в одинокой тишине между его занятиями. Со мной он хотел целоваться. Хотел выпустить меня на свободу. Он не сжег и не выбросил мой портрет, но и разглядывать его больше не хотел. Под моим взглядом он вложил эту фотографию в толстенный том индийской поэзии, между страницами которого они с матерью засушивали нежные цветы, со временем рассыпавшиеся в прах». Размышления Рэя о смерти Сюзи совпадают с индуистской идеей о том, что насильственная смерть заставляет умершего существовать в виде призрака, пока он не потеряет связь с мирскими эмоциями, чувствами и отношениями и не найдет успокоение. Вслед за метафорическим жестом Рея описывается сцена воссоединения Сюзи с умершими бабушкой и дедушкой. Идеалом восточной религии и философии является мать Рэя Руана, пример незлобивости, силы, достоинства, дружественного расположения ко всему миру и умения отстаивать свои границы и безопасность своих близких. Она мастер мягкой силы, ее красота, голос и манера убеждают и полицейских, и отца Сюзи, и ее собственную семью. Однако и в ее образе есть прагматика принятия прекрасной данности мира со всеми его ужасами.

Доступна идея принятия и сознанию, находящему свои ориентиры не в научном и не в религиозном мире. Воплощением эзотерических практик и сознания становится лучшая подруга Сюзи, которая благодаря своим сверхъестественным способностям остается в этом статусе после трагического события. Рут чувствует Сюзи и понимает ее, мысли девочек часто дублируют друг друга. Не случайно в конце романа Рэй и Рут влюбляются друг в друга. Через тело Рут Сюзи обретает кратковременную возможность общения с Рэем. В отличие от персонажей, в структуре личности которых превалируют христианская или индуистская модели, Рут ничего не объясняет. Она не стремится к пониманию разумом, ей достаточно чувств, и, как мы видим, чувства часто оказываются более надежными и точными толкователями. При этом и Рут, и Руана, и Рэй, и сестра, и брат с отцом — вне зависимости от системы своих взглядов — к концу романа принимают действительность как она есть во всей ее имманентной красоте и чудовищности.

Обращение к религиозному контексту для передачи аксиологических смыслов мотива смерти не характерно для современной художественной литературы, в частности, проблемного подросткового и молодежного романа. Однако мгновенный и долгий успех дебютного романа американской писательницы говорит о том, что есть запрос на новые аксиологические смыслы, что обращение к христианской парадигме мышления актуален для современного американского общества.

Первоначально целостное восприятие художественного пространства произведения как христианского и, более того, архетипически средневекового при детальном рассмотрении обнаруживает семантику, привнесенную современным религиозным контекстом: отсутствие фигуры Бога на небесах, буддистская идея реинкарнации и переселения душ, неразличимость небесного и земного пространства, паранормальные явления, чудесное за гранью божественного. Однако в аксиологических оценках событий отдельные религии и верования звучат удивительно согласно: эмпатия, забота о ближнем, непротивление злу, осознание зла и добра как имманентно присущих нашему миру. И Сюзи, и Рэй, и Рут, и Руана, и Линдси, и родители девочки в попытках унять ужасную боль и восполнить потерю *разными* путями — медленно, неуверенно, шаг за шагом — пришли к любви и принятию.

Средневековая же картина мира выбрана автором, во-первых, в качестве инструмента влияния, знакомого всем читателям прецедентного пласта установок и смыслов, во-вторых, в силу того, что окончившаяся эпоха постмодернизма в наибольшей степени противостояла средневековью как типу мышления. Несомненно, изображение ужасов мира также инкорпорировано в модернистскую традицию, однако сопровождающие это описание эмотивные смыслы спокойствия и эмпатии, прагматика принятия и солидарности, представленные в романе Э. Сиболд, есть уже современная реакция на реальность XXI века. В организации пространства на основе оппозиций свое — чужое, земля — небеса, зло — добро мы видим поворот от постмодернистской относительности суждения и приверженности парадигме субъект — объект к средневековой оценочности.

Оттолкнувшись от укорененного в своих идеалах Средневековья, в раннее Новое время набирают скорость процессы критики традиционного и превознесения новаций, особенно усиливаясь в XIX в. Идея религиозности подвергается распаду, деструктуризации, обогащению негативными коннотациями, обеднению семантики. Соблюдение религиозных (как и других) норм все более переводится в сферу индивидуального выбора. В XX веке, когда вариативность поведенческих установок достигла пика, идея религиозности представляла собой калейдоскоп отдельных практик. Многие люди, не имея никаких ограничений, не руководствуясь исторической, национальной, семейной традицией, свободно переходили от одной формы религиозности к другой. Мир стал восприниматься фрагментарно и избирательно, что привело к нарушению чувства безопасности и ситуации неопределенности. Но сегодня психологическая потребность в некоторой сформированной картине мира заставила огромное количество людей начать ее произвольно выстраивать из имеющихся фрагментов. Как герои романа «Милые кости», люди пытаются построить устойчивую конструкцию ценностных предпочтений, способную справиться с вызовами времени и обеспечить достаточную степень самоидентичности, видя фундамент этой конструкции в религии. При этом сохраняются приобретенные в Новое время критерии свободы выбора, некатегоричности, гибкости, многообразия, социокультурной солидарности. Христианство как нравственная опора предстает очевидной противоположностью постмодернистской эстетике, старым ответом на десятилетия релятивизации нравственных ценностей.

Любовь как ответственность: этическое поле романов о подростках с аутизмом

Общая популярность образов подростков в литературе США и Великобритании XX–XIX вв. требует диахронизации, возможной за счет выявления разного видения инаковости героя-подростка по отношению к Я, где Я также претерпевает изменения внутри системы Я — Другой. Первоначальный интерес к герою-подростку вызван внезапным осознанием его другости европейским менталитетом, связанным с изменением экономической роли этой группы населения и становлением возрастной психологии. Благодаря теории рекапитуляции С. Холла, теории трех ступеней развития К. Бюллера, теории психосоциального моратория Э. Эриксона и культурно-историческому подходу Л. С. Выготского и Д. Б. Эльконина произошло культурное отделение подростков от взрослых по физиологическим, психологическим, интеллектуальным и нравственным критериям.

Произошло и широкомасштабное открытие подростка в литературе, а выявление литературного потенциала этой группы образов вдохнуло новую жизнь в bildungsroman. Восхищение и упоение этим открытием ярко выражены в образе Стивена Дедала. Инаковость протагониста возводится в абсолют: он отличен не только от взрослых, но и от сверстников.

С самого начала романа мы видим, что Стивен не самый обычный подросток, образ его мышления уникален, другие дети его не понимают, а он не может понять их: «Уэллс подошел к Стивену и спросил: — Скажи-ка, Дедал, ты целуешь свою маму перед тем, как лечь спать? — Да, — ответил Стивен. Уэллс повернулся к другим мальчикам и сказал: — Слышите, этот мальчик говорит, что он каждый день целует свою маму перед тем, как лечь спать. Мальчики перестали играть, все повернулись и засмеялись. Стивен вспыхнул под их взглядами и сказал: — Нет, я не целую. Уэллс подхватил: — Слышите, этот мальчик говорит, что он не целует свою маму перед тем, как лечь спать. Все опять засмеялись. Стивен пытался засмеяться вместе с ними. Он почувствовал, что ему стало сразу жарко и неловко. Как же надо было ответить?»[59] (*A Portrait of the Artist as a Young Man*).

Однако именно другость является залогом будущего расцвета личности Стивена. В частично автобиографическом романе «Портрет художника в юности» процесс взросления и становления главного героя показан через постепенный отказ от ограничений и оков условностей — семейных, патриархальных, религиозных, национальных. Стивен стремится к идеалу свободного творца и оставляет позади дом и Ирландию: «Приветствую тебя, жизнь! Я ухожу, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа» (там же). Способом развития образа и движущей силой сюжета становится двувекторный процесс установления собственной другости и переосмысления своей идентичности.

По мере обновления социальной теории в XX в., осознания децентрализации общества и парадигмальности его структуры все значимее становится изображение противостояния различных социальных групп. Другость подростка описывается не в терминах личности и индивида, но как единицы сообщества. «Мы беднее, чем вобы и средний класс. Ну и, наверное, бедовее тоже. Не как вобы, конечно, которые наезжают на грязеров и разносят дома, накачавшись со скуки пивом, и про которых в газетах сначала пишут, что они позорят весь город, а потом — что приносят неоценимую пользу обществу. Грязеры почти та же шпана, мы воруем, ездим на переделанных тачках, грабим автозаправки и время от времени сходимся на драки с другими бандами. Ну, то есть я-то как раз ничего такого не делаю. Попадись я полиции, Дэрри меня убьет. С тех пор как мама с папой погибли в автоаварии, нам троим можно жить вместе, только если мы себя хорошо ведем. Поэтому мы с Газом на неприятности стараемся не нарываться — и не попадаться, если нарываемся. То есть я что хочу сказать — почти все грязеры так себя ведут, и так же, как все, мы не стрижем волосы и носим джинсы с футболками, и кожаные куртки, и кроссовки или ботинки, и не заправляем рубашки в брюки» (*The Outsiders*).

Структуралистское заострение бинарных оппозиций, двоичность картины мира, маркировка членов оппозиции как сугубо положительных или отрицательных вкупе с еще относительной устойчивостью антропо-

---

[59] Перевод М. Богословской приводится по: Джойс Д. Портрет художника в юности. Москва: Т8, 2020.

центрического мирового порядка привело к распространению романов о подростках-аутсайдерах. Бунтари и изгои представлены в мировых бестселлерах «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера (*The Catcher in the Rye*,1951), «Заводной апельсин» Э. Берджесса (*A Clockwork Orange,* 1962), «Изгои» Сюзан Хинтон (*The Outsiders*, 1967), «Шоколадная война» Р. Кормье (*The Chocolate War*, 1974) и др. Холден Колфилд представлен бесшабашным и импульсивным, полностью соответствующим образу бунтаря, который каждое свое действие старается сделать вызовом обыденности. Он выражает исключительную категоричность суждений, касается ли дело лицемерия окружающих либо всего лишь привычка одноклассника трогать вещи других без разрешения[60].

Параллельно отмечается снижение образа подростка, обилие негативных коннотаций. «Для англо-американской литературы XX в. о молодежи в целом характерна дегероизация центрального персонажа», констатирует данный феномен Л.В. Федотова [Федотова 2003: 3]. На протяжении 1970–90-х литература стремится к объективному реалистическому изображению подростков «как они есть»: в подростковых комплексах и неудачах, мечтах и грандиозных планах, с потными подмышками и свободолюбивой душой. Стремление к объективности приводит к снятию категоричных модальных смыслов в семантике образов подростков. В романе С. Таунсед «Тайный дневник Адриана Моула» (*The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13¾,* 1985) главный герой — совершенно обычный подросток. Как и многих других, его одолевают комплексы, но, несмотря на это, Адриан Моул считает себя удивительно одаренным, из-за чего окружающие часто не воспринимают его всерьез. В дневнике Адриан рассказывает, с какими неприятностями сталкивается по воле жестокого, несправедливого мира, начиная от проблем в семье и заканчивая выскочившим прыщем: «Когда я вернулся, папа ругался с бабушкой по телефону по поводу пустых бутылок в мусорном ящике. Наверху мистер Лукас болтал с мамой. Когда мистер Лукас ушел, отец поднялся наверх и принялся ругаться с мамой, довел ее до слез. Папа в плохом настроении». Данное произведение стало невероятно популярно, а имя главного героя даже стало нарицательным, так как С. Таунсед создала героя, проблемы которого и отношение к ним объединили целое поколение. Адриан Моул стал своего рода образцом подростка, запутавшегося, иногда излишне уверенного в себе, сложного, прямолинейного и местами несуразного и несобранного. Это один из первых романов, в котором другость не противоречит обычности, и обе характеристики способствуют самоидентификации героя.

Противопоставление взрослый — подросток теряет остроту, на первый план выходят проблемы, связанные со сменой европейского мировоззрения. Юная героиня романа «Это ты, Бог? Это я, Маргарет» Джуди

[60] Интересное исследование детской литературы, где бинарность соотнесена с двуполюсностью воспоминаний о детстве в творчестве русских и советских писателей, — «Литературная репрезентация детства в советской и постсоветской России» М. Балиной [Балина 2012]. О бинарности «серый — яркий» как характеристиках взрослого и детского миров см. [Гульцев 2022: 13].

Блум (*Are You There God? It's Me, Margaret*, 1970) переезжает со своей обычной американской семьей в обычный американский городок, учится, взрослеет и задает свои наивные вопросы, ответ на которые в это же время ищет вся молодая Америка.

Когда происходит усвоение ценностей новой этики и переосмысление системы иерархий, в т.ч. литературных, начинается золотой век подросткового романа. Протагонистом становится подчеркнуто обычный подросток («В поисках Аляски», «Бумажные города» и «Многочисленные Катерины» Дж. Грина, «Девятнадцать минут» Дж. Пиколт, «Земля, моя задница и другие большие круглые вещи» К. Маклер). Обычность выпячивается и гиперболизируется («Дневник слабака» Дж. Кинни, «Хорошо быть тихоней» С. Чборски), как и внимание к новоэтическим элементам произведения. Так, возможности репрезентации принципа многообразия в подростковом романе оказываются практически неисчерпаемыми. М. Курвуд указывает на дихотомию нормальность — отклонение от нормы (normality — disability) как на ключевую характеристику подросткового романа XXI века [Curwood 2013: 22]. Отклонение от нормы в данном образе может быть представлено подростками с тяжелыми болезнями («Виноваты звезды» Дж. Грина), особенностями физического, психического и умственного развития («Природные катаклизмы» Х. Джонсон), лишним весом или анорексией («Зимняя девушка» Л.Х. Андерсон), положением эмигранта, беженца («Не задавай мне вопросы» М. Будхос), принадлежностью к национальным и сексуальным меньшинствам («Абсолютно несомненно нет» Д. Ларошель).

Образы подростков с расстройством аутического спектра представлены в романах «Загадочное ночное убийство собаки» Марка Хэддона, «Домашние правила» Джоди Пиколт, «Мальчик, который упал на Землю» Кэти Летт. При этом центральным мотивом этих проблемных романов является дезадаптация особенных детей. Практически все литературоведы при анализе романов фокусируются на этом аспекте [Curwood 2013; Минина 2020], на проблеме героя [Половцев 2020] либо на связи социального и телесного [Kokkova 2018].

Однако этот вопрос хорошо проработан обществом, живущим по принципам новой этики: в работе психологов, в создании безбарьерной среды, в воспитании толерантности, в политике инклюзивности, что отражено в этих и многих других художественных произведениях с этим мотивом. Многие из них повествуют о постоянной борьбе за права ребенка-аутиста, о преодолении общественного презрения, отторжения сверстниками, непонимания и нежелания понимать (чего стоит сцена в людном магазине, где Джейкоб в панике задевает полку с соусами, все рушится, и, чтобы успокоить подростка, мать вынуждена прижать его к вымазанному кетчупом полу и петь песню). Однако в каждом из романов показан определенный прогресс в борьбе с негативным отношением общества, во-первых, благодаря тому, что мать и сын чему-то учатся и развивают свои навыки, во-вторых, благодаря готовности общества к принятию. Можно сказать, что проблема социализации является решаемой, хоть и актуальной (ввиду того, что количество аутистов выросло

в конце XX в. и не снижается, к тому же, лучше диагностируется, что увеличивает статистику).

Более того, сегодня принятие многообразия как значимой составляющей новой этики позволяет людям с психическими заболеваниями, умственными дисфункциями и физической недостаточностью не только действовать наравне с другими, но даже повышать свой статус за счет отличности от других. Если 30 лет назад в романе «О мальчике» Ник Хорнби (*About A Boy*, 1998) даже не называет ту особенность Маркуса, которая создает ему проблемы с коммуникацией и доводит до буллинга в школе, то в романе XXI века юноша может спокойно заявить, что быть аутистом лучше, чем быть человеком без аутизма: «Одна из причин, по которой я рад, что у меня синдром Аспергера, — мне не хватает воображения. Многие — учителя и школьные психологи, даже психиатры — считают это дефектом. Я же считают отсутствие живого воображения счастьем. Логическое мышление не позволяет тратить время впустую на тревоги или надежды. Оно уберегает от разочарований. С другой стороны, воображение заставляет человека волноваться о том, чего в реальной жизни может никогда и не случиться»[61] (*House Rules*). Смысловые пары логика — воображение, рассудок — эмоция, правила — хаос актуальны для всех романов об аутистах. Люди с аутизмом — прекрасные математики и великолепно ладят с цифрами, последовательностями и причинно-следственными связями, тогда как остальной мир видится им хаосом непредсказумых эмоций. В «Загадочном ночном убийстве собаки», в «Мальчике, который упал на Землю» и в «Домашних правилах» рассудочность жизни аутиста представлена ненарушаемым режимом, порядком и правилами. При этом протагонисты разграничивают правила, установленные кем-то, и коммуникативные правила, познаваемые спонтанно: «Вот чего мне не понять никогда, так это неписаные правила, которые другие люди, похоже, улавливают интуитивно, как будто обладают неким социальным радаром — устройством, которое в моем мозгу отсутствует» Идеальная жизнь в представлении аутистов — это алгоритмизация и кодификация всего на свете, от еды до выражения лиц, но эти мальчики осознают утопичность такого мира: «Простые числа — это то, что остается, когда вы убираете все классификации и шаблоны. Я думаю, что простые числа похожи на жизнь. Они очень логичные, но вы никогда не сможете выработать для них правила, даже если будете постоянно думать только об этом» (*House Rules*).

Но, как известно, проблемный роман больше интересуется неразрешенными проблемами социума, и поэтому исследовательский ракурс необходимо сдвинуть в эту сторону. В рассматриваемых нами романах поставлен не только вопрос об инклюзивности, ее необходимости (ответ — да) и возможности (тоже да), но и наоборот — об ответной реакции подростка, который по природе своего заболевания невосприимчив к огромному спектру человеческих эмоций и отношений. Таким обра-

[61] Перевод И. Паненко приводится по: Дж. Пиколт. Последнее правило. Москва: Клуб семейного досуга, 2011.

зом, центральный мотив романа апеллирует к философским категориям идентичности и инаковости[62].

В «Новейшем философском словаре» Другой определяется как «понятие философии XX века, фиксирующее <…> опыт встречи Я с подобной ему сущностью, представляющей, тем не менее, Иное по отношению к Я» [Грицанов 1998: 226]. То есть понятие Другой указывает на некую сущность, по отношению к которой оно является Другим. Понятие такой сущности и отправной точки есть понятие Я. Следовательно, Другой — это то, что не есть Я, но, однако, представленное в отношение ко мне.

Джоди Пиколт в «Домашних правилах» показывает нарушение идентичности и самоидентичности героя. Джейкоб не согласен с ярлыками: «Не я аутист. У меня аутизм, а еще у меня каштановые волосы и плоскостопие. Поэтому я не понимаю, почему меня всегда называют «ребенок с синдромом Аспергера» (*House Rules*). Однако при этом Джейкоб не может определять себя вне синдрома Аспергера: «Я начинаю думать, что сделал что-то дурное. По-настоящему дурное. Не зная, как с этим справиться, я беру пульт и перематываю кассету прямо на начало, к тому времени, когда я был таким, как все». Считается, что идентичность личности «невозможно реализовать в одиночку, успешность выбора собственной идентичности зависит во многом от Других» [Хабермас 2003: 125], однако самооидентификация Джейкоба болезненно подчинена существующим в социуме понятиям о норме и отклонениях, Другой для него — не конкретная личность, а набор традиционных представлений, поэтому его выход к Другому не приводит к подлинному общению и не способствует раскрытию и развитию собственных сил, формированию самости.

Таким образом, идентичность и инаковость тесно взаимосвязаны: психические процессы основываются на отношениях, а структура личности является отображением этой совокупности отношений. Аутист же не способен на эмпатию сам и не воспринимает ее в людях. Все проявления чувств он воспринимает через призму разума («В последнее время я стал размышлять над тем, почему бы ей не стать моей девушкой. Это разумно») и вынуждены считывать реакции Другого и соотносить с выученной ранее таблицей, чтобы правильно отреагировать на чувства других людей. Отсюда очевидно, что инклюзия людей с аутизмом в гуманистическом обществе осуществляется не благодаря, а вопреки их особенностям — волевым осознанным решением, или, другими словами, что аутисты не способны как раз к тому аспекту человеческих отношений, который и обеспечивает инклюзию: «Думаю, больше всего в сыне мне не хватает одного: сочувствия. Он боится задеть мои чувства, боится расстроить, но это не интуитивное сопереживание чужой боли. С годами он научился сопереживать, как я бы, например, выучила греческий, — он переводит образ или ситуацию в своем умственном информационном центре, пытается найти подходящее чувство, но так и не овладел этим языком в совершенстве».

---

[62] В отечественном литературоведении проблему инаковости в романах про аутистов затрагивал Д. О. Половцев [Половцев 2020].

Исходный ракурс восприятия Я через Другого и в Другом позволяет увидеть, что Джейкоб является, по крайней мере, не единственным центральным персонажем «Домашних правил», а скорее пусковым механизмом конфликта, вовлекшего Эмму, Джейкоба, Тео и частично Оливера. Следовательно, методология анализа образов тоже требует коррекции. Нам кажется, наиболее плодотворным подходом станет попытка взглянуть не на самих героев, но на отношения между ними, поскольку философия современного подростково-молодежного романа предполагает осознание того, что главной составляющей человеческого существования является диалог, а основной аксиологической ценностью, заявленной жанром, — эмпатия. Поскольку последнее условие не может быть выполнено для героя-аутиста, подростково-молодежный проблемный роман, в котором развивается мотив особенного героя, решает принципиальный вопрос о (не)возможности «подлинного общения».

В «Домашних правилах» описаны мельчайшие детали общения Джейкоба с младшим братом, Джейкоба с мамой, Джейкоба с Джесс, пунктиром обозначена некрепкая связь мальчиков с отцом, намечены отношения Эммы и Оливера. Практически для каждой такой пары рано или поздно напрашивается вывод, что взаимопонимание возможно если не через саму эмпатию, то через сознательное развитие отдельных практик, из которых складывается эмпатия (забота, уступки, слушание, внимание, терпение, толерантность). Симптоматично, что единственный дипломированный специалист по проблемам аутистического спектра в романе добивается успеха в общении с Джейкобом не в результате применения теории, выученной во время учебы и психиатрической практики, а в результате умения поставить себя на место Другого: «Джесс — красавица, хотя она уверяет, что так было не всегда. После операции два года назад она изрядно похудела. Я видел фотографии, какой она была толстой. Джесс говорит, что именно поэтому хочет работать с детьми, чья ограниченная дееспособность делает их посмешищем, — она помнит, каково было ей самой».

Невосприятие Другого к проявленной эмпатии — серьезный вызов для любого человека, тем более, для матери, которая изначально настроена на любовь к ребенку и его ответную любовь к себе. Повторение неудач, перманентное чувство фрустрации, ощущение бессилия, отсутствие прогресса ставят под сомнение идентификацию Люси как матери. «Заканчивался последний пятничный урок, и я неслась к машине, чтобы освободить очередную потрясенную и переутомленную няньку, но тут увидела чью-то мамашу, она тихонько хныкала у ворот частной школы по соседству. Сердце сжалось. Я инстинктивно учуяла: у нее, наверное, тоже есть сын из ряда вон. Может, и тут замешано слово на «а»? Вдруг проникшись родством с ее болью и тревогами, я рванула к ней с раскрытыми объятиями.

— Что случилось? — спросила я, бурля товарищеским участием.

— Сынок… Ему пять.

— И? — Я утешала, гладила по плечу и приглашала довериться тому, кто ее поймет.

— У него плоховато с французским.

Непреодолимое желание сесть в машину и сдать задом, желательно неоднократно, на ее распростертое тело овладело мной безраздельно»[63] (*The Boy Who Fell on Earth*). Она не только не чувствует свою состоятельность, но и осыпает себя упреками в болезни сына: «И тут меня накрыло муками самоедства. Может, я съела что-то не то, пока ходила беременная? Домашний творог? Суши?.. Стоп, стоп! Может, я не съела что-то то? Может, тофу без консервантов?.. А может, переедала? Я не просто ела за двоих, я ела за Паваротти и все его обширное семейство… Может, бокал вина в последнем триместре? Может, единственный мартини, который я выпила у сестры моей Фиби на свадьбе? Может, я не пила того, что надо? Свекольный сок с мякотью?.. Может, краска для волос, которой я освежала шевелюру, когда та от беременности обвисла и поблекла? А — ой, господи! Минутку. Может, это все-таки не из-за меня?.. Может, это нянька уронила его головой? Может, в садике бойлер подтекает угарным газом?.. Может, мы слишком рано взяли его в полет — на каникулы в Испанию — и порвали ему евстахиевы трубы, у него случился припадок и мозг повредился?» (*The Boy Who Fell on Earth*).

Нарушение самоидентификации неизбежно вызывает нарушение целостности личности. «Иногда мне кажется, что сердце человека — просто полка. На нее многое можно положить, но, случается, полка не выдерживает груза — и человеку остается подбирать обломки» (*House Rules*). Неуверенность и фрустрация распространяется на другие сферы жизни и другие интересы Эммы, матери Джейкоба, Люси, матери Мерлина, Джуди, матери Кристофера. Сначала приходить осознание того, что не только ребенок, но и сама героиня является не такой как все, а позже — понимание, что это необратимое состояние, которое нельзя перерасти или изменить. Люси не готова смириться с тем, что Мерлин всегда будет требовать внимания и всегда будет нуждаться в ней, что в ее жизни не будет момента, когда Мерлин станет ответственным взрослым: «У тебя не только есть ребенок, у тебя всегда будет ребенок. В смысле, твой ребенок никогда не станет мужчиной, он станет великанским ребенком. С психологической пуповиной, приделанной к твоей жизни» (*The Boy Who Fell on Earth*).

То, что вся ее жизнь будет вращаться вокруг сына, пугает Люси не сложностями в общении с неуправляемым и физически сильным аутистом, а полной подчиненностью ее личности одному лишь полю деятельности — уходу за ребенком, при этом самому неуспешному полю, поскольку, как мы уже отметили, роль матери уже осознана как неудавшаяся и проигранная. Остальные роли просто не смогут реализоваться, ведь ни у Люси, ни у Эммы, ни у Джуди не будет возможности уделить достаточно времени и внимания самой себе, чтобы реализовать свои мечты, например, написать книгу, или получить повышение на работе, или просто общаться с друзьями: «После этого случая друзей у меня больше не было. Откуда взяться свободному времени, если занятия со специалистами по ранней коррекции поведения были у Джейкоба расписаны

[63] Перевод Ш. Мартынова приводится по: Летт К. Мальчик, который упал на Землю. М. : Фантом Пресс, 2012.

по минутам? Я проводила дни с сыном на ковре, привлекая его к общению, а по ночам читала последние публикации об аутизме, как будто могла найти в них ответ, который не могли дать даже специалисты. Со временем, когда Тео пошел в садик, я познакомилась с некоторыми родителями. Сперва они были настроены дружелюбно, но тут же дистанцировались, стоило им увидеть старшего брата Тео. Когда нас пригласили на обед, единственное, о чем я смогла говорить, — как крем из подкожного глутатиона помог некоторым детям-аутистам, поскольку их организм не может самостоятельно вырабатывать глутатион, который связывает и выводит из организма токсины. Изоляция. Зацикливание на одном определенном предмете. Невозможность общаться с окружающими. Диагноз поставлен Джейкобу, но у меня, по всей видимости, тоже синдром Аспергера» (*House Rules*), — в очередной сессии самоанализа Эмма примеряет на себя уже не свою роль (интересного собеседника, женщины, подруги, специалиста), но роль Джейкоба, примеряя на себя его характеристики и ставит себе тот же диагноз. Исходя из современной посылки о том, что структура личности определяется набором разновекторно выраженных Я-функций, вместе составляющих идентичность, мы наблюдаем не только процесс разиндефикации, но и деструкцию личности в целом.

Возвращаясь к определению Другого как понятия, фиксирующего опыт встречи Я с подобной ему сущностью, представляющей иное по отношению к Я, обратим внимание на условие подобия. Если мама не ощущает свое подобие с другими мамами, она не может ощущать и свое отличие от них. В романах «Мальчик, который упал на Землю» и «Домашние правила» мы наблюдаем, как мать со временем начинает идентифицировать себя с мамами детей-аутистов, а не с мамами вообще или женщинами вообще. Показательно, что встреча со второй женой бывшего мужа не наполняет сердце Эммы той горечью, которую мы могли бы ожидать. Эмма утратила основание для сравнения, жена отца сыновей для нее слишком другая, дом их другой и вся жизнь другая. Долгое время она не способна воспринимать всерьез и пылкие чувства Оливера, сознательно и подсознательно отказывая себе в проявлениях женственности и сексуальности.

Однако разрушительные процессы не зациклены на паре «мама — ребенок с аутизмом», а затрагивают любого, кто находится в отношениях с любым участником этой пары. Из трех рассмотренных в романах семей нет ни одной полной: отец Мерлина бросает семью, отец Джейкоба бросает семью, Кристофера бросает мать, затем его доверие предает отец, мальчик бежит в Лондон к матери и отвергает отца. Таким образом, во всех трех романах показано выпадение одного родителя как «лишнего» в паре «мать — ребенок» или «отец — ребенок» по целому ряду причин, также непосредственно связанных с идентификацией: провал в роли родителя и чувство вины, которое герои пытаются преодолеть рождением здоровых детей в новом браке и «забыванием» больного ребенка, а также невыполнение матерью и отцом ребенка с аутизмом их супружеских ролей ввиду психологической зацикленности матери на ребенке и постоянной физической и моральной усталостью. Джоди Пиколт констатирует уход

отца Джейкоба как факт далекого прошлого, уже настолько привычный для всех членов семьи, что практически перестает переживаться и загоняется куда-то в подсознание. Однако автор сомневается, что «забывание» может стать решением проблемы взаимоотношений.

Во-первых, Пиколт отрабатывает эту травму на примере следователя Рича. Очевидно, что единственным поводом ввести в систему персонажей семилетнюю дочь полицейского — показать, что чувство вины сопровождает не только родителей аутистов. Так, Рича, “воскресного” папу мучает вина из-за времяемкой работы и недостаточного внимания ребенку. Благодаря этой второстепенной линии становится ясно, что родительская вина не является прерогативой матери аутиста, а показана как деструктивное переживание, свойственное любому ответственному родителю. В одном из писем колонки советов тетушка Эм, ведением которой зарабатывает Эмма, проговаривается невозможность быть идеальным родителем и проводится прямая связь между виной и стремлением к ответственному родительству.

Во-вторых, в разгар суда над Джейкобом возвращается Генри, также не выдержавший давления непроработанной психологической травмы и решившийся пережить тяжелый процесс со своей первой семьей. Его возвращение, в числе прочего, становится залогом обретения истины, на которую уповают все герои романа. Семантика мотива поиска истины актуальна на двух уровнях: в буквальном, сюжетном значении необходимо выяснить, кто убил Джесс, в метафорическом — обрести свое истиное Я. Путь к обеим истинам тождественен и проходит через осознание себя в Другом.

Модус подлинного общения возможен и в ситуации смерти. Не смотря на неустанное движение мира живых от мира мертвых, осуществлявшегося западной цивилизацией с раннего Нового времени и вплоть до начала XXI в., смерть все же не стала необходимым условием для прерывания отношения между Я и Другим, хотя отношения однозначно превратились в одновекторные. Тем не менее, мы еще способны любить умерших, думать о них, заботиться о них. По Левинасу, смерть требует от нас наивысшего проявления любви и ответственности по отношению к Другому, потому что это момент его наибольшей слабости и потребности в заботе. «Он приказывает мне не оставаться безразличным к смерти другого, не позволить Другому умереть в одиночестве, отвечать за жизнь другого человека с риском стать сообщником этого другого и в его смерти» [Левинас 1998: 152]. Таким образом, в ракурсе отношений Я и Другого, забота Джейкоба о Джесс после ее смерти абсолютно естественна. Полицейские и присяжные же, не вовлеченные в подлинное общение и влекомые псевдоясностью сфальсифицированных улик, видят нечто монструозное в том, что Джейкоб одел мертвую Джесс, перенес ее тело под мост, усадил, накрыл своим одеялом, специально для этого принесенным из дома, положил в карман ее куртки неосторожно выбитый и завернутый в салфетку зуб. Для них набор этих действий является свидетельством помешательства и вины Джейкоба, тогда как для подростка это проявление любви и ответственности по отношению к значимому Другому.

Анализ отношений между Эммой и Джейкобом, Генри и сыновьями, Эммой и Оливером, Джейкобом и Джесс доказывает, что реализация отношений Я — Другой в «Домашних правилах» происходит не в терминах противопоставления, а соотнесения, соположения и взаимодополнения. На реализации взаимодополнения Я и Другого построена развязка сюжета, на мотивном уровне определяемая нами как поиск истины. Завязкой служит убийство Джесс при обстоятельствах, позволяющих выдвинуть Джейкобу обвинение в убийстве. Справедливость обвинения подросток не оспаривает в силу своего своеобразного видения мира. С одной стороны, он увлечен криминалистикой и находит весь процесс интересным. Джейкоб ведет некую игру, в которой правосудие и семья должны правильно интерпретировать сфабрикованные им улики, разгадать его загадки и выйти на истинное положение дел, т.е. понимание его невиновности. С другой стороны, Джейкоб пытается защитить младшего брата Тео, которого считает настоящим убийцей и чьи следы пребывания на месте преступления тщательно уничтожает. Парадокс заключается в том, что Джейкоб как аутист никогда не врет (эта информация многажды повторяется на суде), но никто не догадывается задать прямой вопрос, убил ли подросток Джесс. На протяжении всего романа люди, привыкшие к тому, что любой может соврать в своих интересах, относятся к его показаниям с предвзятостью и ищут правду в сфабрикованных уликах. И единственный шанс на справедливость — переход к подлинному общению с ребенком-аутистом и друг другом.

Абсолютных значений градус отношений Я к Другому достигает в паре Джейкоб — Тео. Внутреннее напряжение и антагонистичность между подростками возникает за счет ревности друг другу, характерной для сиблингов и усиленной «особенностью» Джейкоба. В то время как старшему достается все внимание матери, Тео чувствует себя никому не нужным и нелюбимым. Он пытается заполнить пустоту симулякрами, проникая в чужие дома в отсутствие хозяев и проживая чужие жизни. На протяжении часа — двух Тео лежит на чужих кроватях, смотрит чужие видео, пробует еду из чужих холодильников, рисуя в своем воображении картины жизни чужой, более счастливой, «нормальной» семьи. Тем не менее, деструктивно выраженная чувствительность Тео к чужому есть все та же способность познания себя в Другом. Тео демонстрирует эту способность в более высокой степени, чем другие герои. Именно в отношениях Джейкоб — Тео лежит неочевидное решение проблемы идентичности, подлинного общения и установления истины. Единственным условием является смена полярности своего отношения к себе через Другого, и однажды Тео уже сделал этот шаг в отношении к матери:

«Я смотрю на маму и тут замечаю, что она плачет. Слезы катятся по ее щекам, а она даже не пытается их вытереть. Такое впечатление, что она не понимает, что плачет. В ее жизни случались моменты, когда действительно было из-за чего плакать. Когда, например, ее вызывали к директору школы, чтобы сообщить о том, что натворил Джейкоб. Или когда у него случался приступ в людном месте — как, например, в прошлом году перед павильоном Санта-Клауса в торговом центре, и тысячи детей с родителя-

ми стали свидетелями припадка. Однако тогда моя мать даже слезинки не проронила, ее лицо оставалось непроницаемым. По правде говоря, в такие моменты мама замыкается в себе, совсем как Джейкоб. Не знаю, почему вид брата, играющего в песочнице с двумя крошками, стал для нее каплей, переполнившей чашу. Одно я знаю: в то мгновение я почувствовал, как мир для меня перевернулся. Плакать должны дети, а мамы их успокаивать — не наоборот. Именно поэтому матери горы сворачивают, чтобы дети не видели их слез. И тогда я решил: если мама плачет из-за Джейкоба, успокоить ее должен я» (*House Rules*). В критический — *ответственный* — момент Тео удается сделать шаг и навстречу брату.

Джоди Пиколт формулирует основную мысль книги в виде правила, вывешенного мамой на холодильнике: «Заботиться о брате; он единственный, кто у тебя есть» (*House Rules*). Это последнее, пятое, правило идет сразу за «Не опаздывай в школу» и первую половину книги выглядит насмешкой над сложной жизнью маленькой семьи. А потом Джейкоб простодушно объясняет, что все улики он сфальсифицировал, чтобы скрыть присутствие брата в доме убитой, и вопрос об отсутствии эмпатии у аутистов получает новый ответ, а ключевое слово романа «правило» становится синонимично левинасовскому «закону»: «Подчинение закону, которое заставляет Эго быть в ответе за другого, возможно, носит горькое имя любви. Любовь, в данном случае, не имеет ничего общего со словом, давно скомпрометированным нашей литературой и нашим лицемерием, скорее это — сама подлинность в достижении единичного и, следовательно, абсолютно другого, который просто показывает себя, другими словами, остается "индивидом рода". Любовь здесь означает целостный порядок или беспорядок психического или субъективного, которое отныне перестает быть хаосом произвольности, чей онтологический смысл давно утрачен и превращается в необходимое условие прояснения логической категории «единичного» вне границ разведения индивидуального и всеобщего» [Левинас 1998: 158]. Мотивы Тео и Джейкоба, понимаемые через призму высказывания Левинаса, апеллируют к золотому правилу нравственности.

В этическом пространстве романа любовь понимается не только как эмпатия, но как ответственность, есть то подлинное чувство, которое проявляется по отношению к Другому без ожидания ответной тождественной реакции, что есть решение основного парадокса проблемного романа о людях с аутизмом. Любовь как ответственность приводит не только к нахождению себя в Другом, но и к возможности Я воспринимать и быть воспринятым в Другом. «Когда присутствие другого вторгается в нашу жизнь, с этим не справится ни одна душа. Одна человеческая судьба отдает себя другой человеческой судьбе, и чистая любовь обязана эту самоотдачу сохранять такой же, какой она была в первый день» [Арендт 2015: 11]. Во взаимовосприятии Другого и Я реализуется и присущая Другому способность восполнять ограничения видения Я (и наоборот) ввиду вненаходимости Другого [Бахтин 1979: 88–91]. Соответственно, развязкой романа “Домашние правила” может стать только момент соединения двух видений, которое позволит родственникам и присяжным узнать истину, уже известную Джейкобу и обозреваемую им с “особен-

ной” позиции. Иначе, «Другой в познании становится достоянием Эго, что и обеспечивает чудо имманентности» [Левинас 1998: 144].

Счастливый конец трагической истории, несомненно, наполняет сердце читателя надеждой на исправление мира. Однако стоит заметить, что момент подлинного общения омрачен некоторыми обстоятельствами. Во-первых, момент истины, или подлинного общения, воплощен в показаниях Джейкоба на суде, что не есть свободный диалог Я и Другого. Во-вторых, очевидно, что это последний шанс для всех героев узнать, кто на самом деле убил Джесс, и ситуация разрешилась положительно в самый последний момент в силу стечения многих обстоятельств (можно принять во внимание, правда прерогативу объективности воли индивидуума над объективностью реальности). Смысл этого обстоятельства выражен устами другого юного героя: «Это доказывает, что иногда люди сами хотят быть глупыми и не желают знать правды»[64] (*Incident of the Dog in the Night-Time*). В-третьих, подлинное общение в этих условиях представлено исключительно как вербальный диалог, а языковой знак становится единственным способом видения Другого и видения истины.

Соображения Левинаса на этот счет были весьма нетривиально высказаны в момент, когда лингвистический поворот набирал обороты, и неслучайно цитируются сейчас, когда разочарование в подлинности смысла языковых единиц стало уже общим местом: «То обстоятельство, что невозможно мыслить вне языка, без обращения к вербальным знакам, не может свидетельствовать о каком-то прорыве в эгологическом порядке присутствия. Это может лишь означать необходимость внутреннего дискурса. Конечное мышление расколото, расщеплено для того, чтобы вопрошать и отвечать самому себе и, при этом, оно утрачивает основную нить. Мысль обращается к себе самой, мыслит себя самое, прерывая непрерывность синтеза апперцепции, но по-прежнему исходит из привычного “Я мыслю” или к нему возвращается» [Левинас 1998: 145].

К подлинному общению стремится и Кристофер, герой романа «Загадочное ночное убийство собаки», преодолевая сопротивление вещного мира[65] [Бубер 1995: 17]. В романе М. Хэддона также продемонстрирован прием избыточного видения подростка с аутизмом, однако диалог не ста-

---

[64] Перевод А. Куклей приводится по: Хэддон М. Загадочное ночное убийство собаки. Москва: Рама Паблишинг, 2017.

[65] У Кристофера — эйдетизм, он обладает т. н. фотографической памятью: «Моя память как кинофильм. Поэтому я очень хорош в запоминании разных вещей, таких как разговоры, которые я записывал в этой книге, и описания того, что на людях было надето, и как от них пахло, потому что моя память записывает запахи также как и звуки». Широко известно, что обладание стопроцентной памятью имеет множество как плюсов, так и минусов, ведь это означает не только иметь способность воспроизводить по памяти все прочитанное или легко вспоминать детали, которые другие забывают уже через минуту, но и память, обо всем плохом, что случается в жизни, невозможность забыть тяжелые эмоции тех моментов и оставить их в прошлом. Можно сказать, что Кристоферу в данном случае повезло родиться не слишком эмоциональным человеком. Однако в стрессовых ситуациях идеальная память может и подвести Кристофера: «Потом я заметил, что я все еще вижу знак, на который указала женщина, и пошел к нему. А потом знака уже не было видно, и я не запомнил, где он был. И это испугало меня, потому что я потерялся, и обычно я ничего не забываю. Но сейчас у меня в голове было

новится панацеей от всех бед, а необходимость вербализации постоянно приводит героев ко лжи. Дихотомия истина — ложь в приложении к вербальному и невербальному обыгрывается и в «Мальчике, который упал на Землю»: «Мерлин заговорил первым:

— Ну не поразительно ли, что ты — моя бабушка?

И одарил ее улыбкой зубастой невинности.

Вероника (более известная в моей семье под именем «Хавроника» — за ее непроходимую тупорылость) выдавила ему сиропную улыбку:

— Здравствуй, милый.

— Ой, ну вот зачем эта вульгарная ухмылка? — Мерлин поморщился. — Пожалуйста, не улыбайся мне так! Это меня нервирует. Раболепная прямо. Фу!

Он прикрыл лицо, будто прячась от лучей смерти, выпущенных в него из научно-фантастической пушки.

— Какой… чудаковатый. — Это все, что она мне выдала.

— Называть моего сына чудаковатым — все равно что метеорит, несущийся к Земле, называть чуточку смертельным.

Я препроводила Мерлина обратно на вторую полку бельевого шкафа, но он успел заглянуть мне в глаза и сказать с той проницательностью, от которой у меня по временам захватывало дух:

— Улыбка бывает уловкой, мам» (*The Boy Who Fell on Earth*).

Таким образом, подлинное общение показано в трех рассматриваемых нами романах как достижимое, но ограниченное условностями нашего бытия в мире.

Итак, этическое поле доминирует в жанре подростково-молодежного проблемного романа над детективной сюжетной линией. Во всех перечисленных произведениях выше случаях особенности мышления, восприятия и поведения героя являются триггером последующих событий, стартовой точкой разнообразных конфликтов, тогда как движущей силой сюжета становится преодоление взаимоотталкивания внутри всех обозначенных дихотомий. Загадочные убийства разрешаются нетривиальным для детектива способом открытого диалога с подозреваемым (и в «Домашних правилах», и в «Загадочном ночном убийстве собаки»), а внимание читателя сконцентрировано все же на разрешении проблемы общения в условиях десоциализации ребенка с аутизмом. Авторы романов о людях с расстройством аутического спектра показывают, что решением описанной проблемы может стать только любовь (равно ответственность, эмпатия и забота), проявленная по отношению к нему без ожидания ответной тождественной реакции и открывающая возможность Я воспринимать и быть воспринятым в Другом.

столько всего перемешано, что я растерялся». Поскольку помимо фотографической памяти Кристофер обладает удивительной наблюдательностью, он запоминает множество различных деталей: «И это значит, что для меня очень утомительно находиться в новом месте, потому что я вижу все эти вещи. И если потом кто-нибудь меня спросит, как выглядели коровы, я спрошу, какая из них. И потом я мог бы нарисовать их всех и сказать, как были расположены пятна у каждой из них» (там же). Избыточное видение Кристофера не является залогом видения истины само по себе, но также требует присутствия Другого.

Таким образом, особенности подростка с аутизмом не только перестают быть дефектом, но и становятся необходимым условием восполнения ограничения видения Я ввиду вненаходимости Другого, понимаемого не как физическая (географическая, временная) вненаходимость, а как ментальная, т. е. как способность видеть мир особенным. Истории Джейкоба и Кристофера приводят нас к левинасовскому пониманию ответственности как ответственности за Другого, когда «все, что в этом Другом не имеет отношения ко мне, имеет ко мне такое отношение и задевает меня» [Левинас 1998: 151]. Ответственность перед ребенком-аутистом есть, таким образом, ответственность перед каждым единичным и уникальным существом, а условием подлинного общения с ним выступает любовь к неповторимости и особенности этого человека.

Мотив смертельной болезни в романе Джуди Пиколт «Ангел для сестры»[66]

Сегодня к традиционным задачам подростковой и молодежной литературы добавляется еще одна: помочь молодым людям справиться с кризисом общества, с его катастрофами и безумием. Целый ряд писателей ставит перед собой эту задачу: Джон Грин, Кэролин Маклер, Лорен Оливер, Беате Тереза Ханика, Марк Хэддон, Гейл Форман, Стивен Чбоски, Джей Эшер[67]. Среди них американская писательница Джоди Пиколт, чье творчество известно и русскоязычному читателю: из 27 романов переведено 15. Писательница получила широкое литературное признание в США, награждена более чем четырнадцатью премиями. В 2003 году Джоди Пиколт была удостоена премии книготорговцев Новой Англии (The New England Bookseller Award) в области художественной литературы. В 2005 году она также стала лауреатом премии Маргарет (The Margaret Alexander Edwards Award), учреждённой Американской библиотечной ассоциацией. Ее работы отмечены призом «Лучшее произведение года», номинировались на Дублинской литературной премии (IMPAC Dublin Literature) и Британской книжной премии (British Book Award) в 2005 году. В 2019 году ее творчество было удостоено премии Хейл (Hale Award). Сегодня ее книги переведены на 34 языка и изданы в 35 странах, четыре произведения экранизированы.

Романы Дж. Пиколт показывают многогранность человеческих эмоций и взаимоотношений, нравственные дилеммы, психотравмы, далеко идущие последствия неверного выбора. В центре ее произведений оказываются новые мотивы подростковой литературы, ранее замалчиваемые и будто утаиваемые от молодого читателя: подростковые самоубийства, последствия школьной травли, педофилия, психологическое насилие, под-

[66] Зелезинская Н. С. Мотив неизлечимой болезни в романе Дж. Пиколт «Ангел для сестры» в контексте противоречия медицинских достижений и этики. Липнягова С. Г., Полуэктова Т. А., ред. Воропановские чтения: материалы I Международной научно-практической конференции. Красноярск, 13–14 ноября 2020. Красноярск, 2020. с. 19–22.

[67] «Для современного российского общества тема детской болезни и инвалидности

ростки с альтернативным развитием, тяжелые заболевания. Ведущие мотивы и способ их соединения в сюжете в мотивные комплексы определяют жанр произведения — подростково-молодежный проблемный роман.

К характерным для жанра мотивам мы относим мотив смертельной болезни, который является ведущим в романах «Виноваты звезды» Джона Грина (*The Fault in our Stars*, 2012), «Все-все» Никола Юн (*Everything, everything*, 2017), «В метре друг от друга» коллектива авторов (*Three Feet Apart*, 2019) и многих других. Одним из первых произведений этого жанра является роман Джоди Пиколт «Ангел для сестры» (*My Sister's Keeper*, 2004). Брайан и Сара Фицжеральды — самая обычная, совершенно ничем не примечательная семья, внезапно обнаруживает, что их дочь Кейт больна редкой формой лейкемии, с самым высоким уровнем смертности. Проходит время, лечение ничего не дает, и они решаются на отчаянный шаг — зачать ребенка, который сможет стать идеальным донором для своей сестры. Повествование ведется по очереди от лица каждого из членов семьи Фицжералдов, основной речевой формой являются их внутренние диалоги, а также диалоги совершенно разных людей, которые, помимо воли, оказались связаны общим сюжетом.

Мотив неизлечимой болезни сегодня очень популярен в литературе. Одновременно он является одним из самых сложных для изображения в художественном произведении ввиду соблазна скатиться в сентиментальность либо пафосность. Читать роман, развивающий мотив неизлечимой болезни ребенка, в любом случае всегда тяжело, жить в этом — невозможно. Сама девочка существует от одной медицинской процедуры до другой, постоянно находится в ожидании смерти. Болезнь меняет жизнь каждого члена семьи: определяет их дни, диктует свои правила, вызывает одни чувства и мысли и подавляет другие, нарушает связи в семье и рождает новые отношения. Родители Кейт живут в постоянном страхе потерять дочь. Сара, мать Кейт, долго не может смириться с болезнью дочери, ее мучает вина: «Это случилось, потому что я кричала на Джесси на прошлой неделе, вчера, сегодня. Это случилось, потому что я не купила Кейт орешки «M&Ms», которые она просила в магазине. Это случилось, потому что однажды на какую-то секунду я подумала, что без детей моя жизнь сложилась бы иначе. Это случилось, потому что я не ценила того, что у меня есть»[68] (*My Sister's Keeper*). Брайан, отец девочки, мучается страхами и сомнениями, и постепенно погружается в безнадежность: «Когда родилась Кейт, я воображал, какой красивой она будет в день свадьбы. Потом ей поставили диагноз: лейкемия, — и вместо этого я начал представлять себе, как она поднимается на сцену, чтобы получить школьный аттестат. Потом ей стало хуже, и я стал мечтать, чтобы она отпраздновала свой пятый день рождения. Сейчас у меня нет никаких планов и ожиданий». Но больше всего болезнь Кейт коснулась Анны, ведь

остается одной из самых проблематичных и табуированных» — и подробнее см. [Сенне 2020: 90].

[68] Перевод О. Бершадской приводится по: Пиколт Дж. Ангел для моей сестры. Киев: Клуб семейного досуга, 2014.

даже жизнь ей дана только благодаря лейкемии и ей не принадлежит: «Я могла бы многое рассказать о том, как моя кровь перетекала в вены сестры, как медсестры держали меня, чтобы взять лейкоциты для Кейт, и как доктора говорили, что опять взяли недостаточно. О синяках, о ноющей боли в костях, после того как я отдавала свой костный мозг, об уколах, заставляющих мой организм вырабатывать больше лейкоцитов, чтобы хватило и сестре. И о том, что я хоть и здорова, но вполне могу стать инвалидом. И что зачали меня только как донора для Кейт. Что даже сейчас, когда принимаются важные решения, никто не интересуется моим мнением, которое, по сути, должно быть решающим».

Из этого конфликта вытекает второй сюжетогенный мотив: Анна подает в суд на родителей, желая получить единоличные права на собственное тело. Однако скоро становится очевидно, что, продвигая сюжет, мотив суда семантически не способен решить проблему, поставленную в романе. Эту функцию выполняют свободные мотивы: жертвы и самопожертвования, вины, выбора и семьи.

Мотив семьи получает необычное преломление в романе «Ангел для сестры», в первую очередь потому, что далеко не в каждой семье есть клонированный член, к тому же, в нашем обществе отношения к таким людям не определены, этика не разработана и все проблемы отношений являются экспериментальным полем. Беда превращает «нормальную» семью в лодку, сопротивляющуюся океану, но какие-то невидимые связи, несмотря ни на что, заставляют всех держаться друг друга до самого конца. Явно существует любовь между Сарой и Брайаном, родителями и детьми, но сложившиеся обстоятельства и беда, которая пришла в эту семью, заставили каждого спрятать эти чувства. Так, не смотря на принятое решение Анны отказать Кейт в донорской почке, девочки связаны между собой очень крепко: «Мы с Кейт — сиамские близнецы, просто место, где мы срослись, нельзя увидеть невооруженным глазом. Поэтому нас разъединить еще труднее». Дж. Пиколт показывает трансформацию семьи в условиях борьбы за неизлечимого ребенка, подчеркивает, как важно сохранить любовь, слышать друг друга, не замыкаться в себе, как важно быть всем вместе при любых обстоятельствах.

В данной ситуации сложно осуждать родителей Анны, ведь иметь умирающего ребенка — это самое страшное. Подобные истории заставляют заглянуть внутрь собственной души, проявить сострадание и в то же время вызывают множество противоречий. Противоречия выбора между моралью и законом, между этикой и собственными чувствами, между дочерью, умирающей от лейкемии, и дочерью, рожденной для ее спасения. В этом романе особо отчетливо проявляется инкорпорированность семантики мотива выбора в современный менталитет — проблема выбора острая и не однозначная, нравственные параметры не четкие, два (или более) возможных вариантов не полярны по отношению друг к другу, выбор не определяется коллективными ценностями.

Даже мотив любви представлен в произведениях Дж. Пиколт как проблема нравственного выбора: «Не смейтесь, но часто, когда я пишу о любви, то представляю себе белку-летягу. Бельчонок, сидящий на ветке,

дважды подумает, прежде, чей перепрыгнуть на соседнее дерево, растущее метрах в двух. В любви то же самое: наступает момент, когда мы закрываем глаза и отбрасываем все доводы разума в надежде, что Бог или некие высшие силы подхватят нас на том краю. Либо нам повезет… либо мы набьем шишки или разобьемся о землю» [Luscombe]. Огромное значение писательница придает любви, которая становится спасением для героев, тогда как отсутствие любви ведет к страшным последствиям, как в романе «Ангел для моей сестры».

Безусловно, это роман также о жертве и самопожертвовании, о вине, о страхе, отчаянии и стыде. Сложная мотивная структура романа создает проблемное поле произведения, позволяя взглянуть по-новому на вечные вопросы. Обновлением семантики мотив выбора обязан новыми для человеческого сообщества реалиями, а именно, достижениями науки, медицины в частности и теми моральными вопросами, которые эти достижения ставят перед людьми. Многих волнует, не зайдет ли дальнейший научный прогресс за черту, которая граничит с аморальными аспектами. «Существует опасность, что в будущем возникнут тесты не только на тяжелые генетические заболевания, но и на другие „нежелательные" в данном общественном контексте свойства. Защита от болезней может превратиться в погоню за „идеальным типом", каковой всегда зависим от представлений различных социальных групп», — говорит Н. Плотников, сотрудник Института философии Рурского университета, специалист по истории немецкой и русской философии XIX–XX вв. [Плотников 1999: 14].

Моральные устои в силу своей ригидности не готовы принять открывающиеся перед наукой перспективы, что, с одной стороны, позволяет человечеству «оставаться людьми», с другой — лишает больного шанса на исцеление или даже жизнь. Биоэтика сегодня, очевидно, не справляется с целым рядом обрушившихся на нее задач, что становится очевидным при заострении этих проблем в литературе.

РАЗДЕЛ 3

РАСШИРЕНИЕ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ И АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ГРАНИЦ ЖАНРА: КОМПАРАТИВНАЯ АКСИОЛОГИЯ[69]

Появление, рост популярности, распространение подростково-молодежного проблемного романа — все эти процессы начинаются в американской литературе, что было обусловлено социокультурным развитием страны. Именно в американской литературе развился феномен кроссовера, наблюдается наибольшее жанровое разнообразие янг эдалта и появляются новые мотивы: смертельные болезни, убийство, терроризм, психическая травма, насилие, суицид и т.д. [Зелязінская 2021а].

Однако ограничивать подростково-молодежный проблемный роман границами американской литературы неверно. И в первую очередь, стоит говорить о популярности жанра в Великобритании, уступающей США только количественно, но никак не качественно. Более того, одним из первых романов протожанра является роман знаменитого британского писателя Ника Хорнби. В нем 12-летний Маркус рассказывает о том, как его травят одноклассники, о социальной уязвимости неполной семьи и суицидальной попытке матери, оставшейся без мужа и в сложном материальном положении. Мальчик повествует обо всех обстоятельствах просто, без обиды, без горечи, без обвинений, констатирует факты, описывает свою действительность как типичную. При этом Маркус не зацикливается на данности мира и своей чуждости ему, а пытается встроиться в сложившийся порядок вещей, найти себя в нем и научиться жить с ним. Постепенно он

[69] Зелезинская Н.С. «Девиантные» темы проблемного подросткового и молодежного романа XXI века. Воробьева С.В., ред. Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы VIII Международной научно-практ. конф., Минск, 22–23 октября 2021. Минск: БГУ, 2021. с. 220–225.

выстраивает философию выживания подростка в XXI веке. В соответствие с ней Маркус принимается создавать круг людей, которые относятся к нему неравнодушно и к которым он сам неравнодушен, чтобы в момент ужаса, одиночества, паники кто-то всегда оказывался рядом. Эти люди — нечто наподобие буфера, подушки безопасности между ребенком и действительностью: «Если кто-то выбывает, ты не должен остаться один» (*About a Boy*).

Не последнюю роль в атрибуции романа к реалистическому подростково-молодежному роману играет его поэтика. Так, мы отмечаем со-бытие мира подростка и мира взрослых, которые существуют по своим законам, однако все время сталкиваются. Это со-бытие организовано за счет смены точки зрения в каждой главе. Поэтому каждое событие осознано и 36-летним баловнем судьбы Уиллом Фриманом, и затравленным подростком Маркусом. Наивный и неограниченный стереотипами взгляд мальчика на жизнь и людей, его незапрограмированность на конформизм позволяют автору выявить абсурдность нашей действительности, обусловленность поведения и реакций взрослых. Особенно бросается в глаза несправедливость взрослых к подросткам, взрослого мира к подростковому, лицемерие тех, кто запрещает детям делать то, что делает сам, кто отказывает им в тонких чувствах и глубоких мыслях: «Уилл знал, что не в этом дело, но был удивлен, что Маркус так быстро все понял. <…> Люди думают, что дети не видят разницы, но, конечно, это не так». Как и во всех романах со сменной точки зрения Хорнби показывает, что мир не черно-белый, а многоцветный и разный.

Многообразие (diversity) в современной американской и европейской культуре является одной из базовых ценностей. Она отражается и в том, что Маркус — несколько необычный мальчик, так как у него есть определенные проблемы с социализацией. Автор не ставит диагноз, однако биографический метод подсказывает связь с тем, что у самого писателя в это время рос сын с аутизмом и характер Маркуса был частично списан с него. В отношении героя много раз повторяется слово «странный» (*weird*): сначала как этот эпитет применяют к протагонисту одноклассники, потом другие люди, а потом и он сам начинает считать себя ненормальным. В романе «О мальчике» физические и психические особенности героя становятся поводом для травли, однако они же позволяют найти общий язык с людьми, не разделяющими ценность внешней атрибутики, а имеющими свои взгляды и вкусы. Они идут своим путем и тем привлекают героя и читателя.

В XXI веке романы о детях с нарушениями психического здоровья стали нормой реалистического янг эдалта. Мотив социальной адаптации становится главным в британских романах «Загадочное ночное убийство собаки» Марка Хэдана, «Мальчик, который упал на землю» Кэтрин Лет, во французском романе «Кроваво-красная машинка» (*Dinky Rouge Sang,* 1992) Мари-Од Мюрай и др.

Подростковая и молодежная литература, как американская, так и английская, отражает все глобальные проблемы социума, например, гендерное многообразие в романе Лизы Уильямсон «Искусство быть нормальным» (*The Art of Being Normal*, 2015), насилие в семье в книге Мика Китсона «Меня зовут Сол» (*Sal*, 2018), смертельные болезни в романе «До того, как я умру» (*Before I Die*, 2007) Дженни Даунхэм.

Глобальные культурные процессы наблюдаются и в подростково-молодежной литературе. США в начале XXI в. определяли видение реальности и задавали соответствующие мотивации в расстановке приоритетов, в том числе связанные с новой этикой и индивидуалистической картиной мира и концепцией свободы. Однако стоит отметить и значимость западноевропейской философской мысли для формирования культурной парадигмы XXI века: современных трактовок феноменологии Гуссерля, негативной диалектики П. Слотердайка, (де)субъективизма С. Жижека и т.д. В этом смысле глобализация объективна и, действительно, «связана с вестернизацией, поскольку сам проект глобализации начала развертывать западная цивилизация» [Халапсис 2007: 32].

Немецкая подростковая литература также предлагает читателям книги, отвечающие всем законам жанра. «Плачь, Красная Шапочка» (*Rotkäppchen muss weinen*) Беаты Терезы Ханики впечатляет своей искренностью. История 14-летней девочки о дедушке-насильнике и предательстве бабушки, о «нормальности» семьи, закрывшей глаза на происходящее ради своего благополучия, о помощи того, кому самому нужна помощь, о том, что несмотря на жуткую реальность, в 14 лет все равно хочется жить и любить. Такие книги вызывают широкий общественный резонанс среди критиков и читателей, ее же упоминает в дискуссии о подростковой литературе Л. Алейник как более чем неоднозначную [Алейнік 2014: 139]. Однако нужно отметить, что травма Второй мировой войны даже в начале XXI века для немцев актуальнее всех других и даже подростковые травмы чаще рассматриваются в контексте опыта войны. Тем не менее, проблемный подростково-молодежный роман представлен такими произведениями как «Подземное солнце» (*Die unterirdische Sonne*, 2017) Фредерика Ани, «Ты должен бояться» (*Angst sollt ihr haben*, 2017) Манфреда Тайзена, «В центре Вселенной» (*Die Mitte der Well*, 2016) Андреаса Штайнхефеля.

Конечно, большое количество примеров нового жанра можно найти в богатой детской и подростковой литературе скандинавских стран, как, например, шведские романы «Притворяясь мертвым» (*Spelar dod*, 1999) Стефана Каста, «Сандерс/Ида» (*Sandor/Ida*, 2001) Сары Кадефорс «Дом напротив» (*Huset muttemot*, 2015) Алекс Хариди (см. [Новицкая 2007]). Кажется, скандинавские писатели даже сместили возраст юного героя на еще более молодой (если не маленький) и совсем не колеблются в передаче негативной эмоций. Так в книге Фриды Нильсон «Пираты Ледового моря» (*Ishavspirater*) 10-летняя СИРИ в лучших традициях Герды и Миа должна спасти младшую сестренку из шахты, где дети добывают уголь. В центре романа стоит проблема насилия, нарушения прав ребенка, границ личности просто по той причине, что дети слабее и более уязвимы. Но это не реалистический роман и необходимо отметить тенденцию переводить слишком острые вопросы современности в фантастическое пространство, что, конечно, с одной стороны, сглаживает остроту, с другой, сближает реалистический и фантастический роман.

Эта же особенность свойственна французской литературе в значительно большей степени. Это значит, что примеров подростково-молодежного проблемного романа меньше, чем фантастических рома-

нов, освещающих проблемы современного глобального сообщества. Так, в «Тоби Лолнессе» Тимати де Фомбеля атмосфера безнадежности затапливает повествование, негативные эмоции доминируют в образе главных героев, в центре стоит проблема экологии как в узком (ресурсном) смысле, так и в широком (ментальном), фантастический мир позволяет максимально сгустить краски и сделать вид, что все это не про нас. Уход проблемного романа в фэнтези мы расцениваем как популярный художественный прием, который используют авторы, не готовые наполнить мир ребенка тьмой. Они переносят ужас действительности в некоторую условность, которую юный читатель не будет отождествлять со своей. Поэтому общество, в котором растет Тоби Лолнесс, складывается из маленьких 4-миллиметровых человечков, которые живут на дереве и пользуются всем тем, что дерево может им дать, и даже большим…

Бегают по своим делам, как муравьи, но проблемы у них совсем не муравьиные, а ненависти, предательства, одиночества и боли мальчику достается сполна. Благодаря атмосфере безнадежности, показу несоответствия возможностей ребенка и задач, которые ставит перед ним общество, и таким «взрослым» мотивам как преследование инакомыслия, победа силы над интеллектом, ущемление свободы слова, подавление личности, злодейство ради обогащения фантастический роман «Тоби Лолнесс» приближается к жанру проблемного романа.

Ту же тенденцию сворачивать в сторону фантастики или магического реализма можно заметить и в русской литературе. Самый нашумевший роман последнего десятилетия для подростков «Дом в котором» Мариам Петросян очень трогательный, жесткий, реалистический в деталях, однако все же фантастический. Писательница рассказывает про детский дом, про сирот, инвалидов, подростковую жестокость и равнодушие взрослых, физическую и душевную боль, страх одиночества, но предлагает этим детям выход в другой мир, параллельную реальность, которая дает надежду, шанс, само будущее — призрачная попытка спасения от тотальной тьмы для тех, кто очень хочет поверить.

Интересно осмысление попыток проникновения табуированных мотивов в подростковую (рассматриваемую как часть детской) литературу российскими литературоведами. Так, редакция журнала «Детские чтения»[70] напоминают о том, что тенденция к расширению рамок и преодолению запретов обнаруживает себя с завидной регулярностью на протяжении всей истории детской литературы в разном виде под разными лозунгами (в эпоху Просвещения, в XIX веке, в советской литературе 20-х и 60-х и сейчас, в начале XXI век).

«XXI в. стал временем стремительного избавления от табу и запретов, накопившихся за предыдущее столетие. Запретные зоны сегодня одна за другой становятся вчерашними табу — появляются книги о гомосексуальности, терроризме, инцесте, наркомании, менструации и фекалиях, хотя

[70] Главные редакторы: д. ф. н., проф. Мария Литовская (Национальный университет Чэнчи, Тайвань, Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург, к. ф. н. Светлана Маслинская (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург).

еще не так давно трудно было представить, что подобные предметы и явления могут быть описаны в детской литературе. В то же время какие-то темы уходят из детских книг или получают новую трактовку. Например, для детской литературы конца XVIII — начала XIX в. хрестоматийным служил сюжет о гибели героя-ребенка, который таким образом был наказан за свое непослушание, и особого сочувствия у авторов нравоучительных произведений не вызывал. <…> Многие темы детской литературы нередко становились объектами социального заказа. <…> Ситуация с табуированными темами складывается по-другому. В сфере детской литературы соседствуют официальные, гласные запреты (как, например, еще критиками начала XX в. был сформулирован принцип о недопустимости порнографии в детской литературе), и табу, принятые по умолчанию — например, в современной реалистической прозе для детей и подростков практически не встречаются произведения, где бы изображалось, как ребенок убивает врага (хотя в определенные исторические периоды такой сюжет был широко представлен и в отечественной, и в мировой детской литературе), или родители убивают ребенка; нам также не удалось вспомнить ни одного литературного произведения для детей, где бы ребенок убивал своих родителей.

А вот тема политических репрессий и геноцида, еще недавно бывшая для детской литературы почти полностью табуированной и цензурируемой, сегодня становится едва ли не одной из наиболее востребованных современными издателями. Обращение детской литературы к темам Холокоста, сталинских репрессий и их освещение зависит от политической обстановки в стране, от зрелости и готовности писателей говорить на прежде запрещенные темы. А готовность писателей во многом зависит от легитимности темы, т.к. тут вступает в действие механизм самоцензуры» [От редакции 2020: 7–8].

Что касается белорусской литературы, мы не видим пока повода говорить о появлении жанра подростково-молодежного проблемного романа как литературного явления. Имеющиеся романы относятся к реалистической подростковой литературе и не создают новой жанровой общности (о жанрах современной белорусской подростковой литературы см.: [Алейнік 2020: 19]). Более того, мы считаем, что ряд факторов культурного, ментального, аксиологического характера препятствует проникновению жанра проблемного подросткового романа в белорусскую литературу. Интересно, что почти все американские бестселлеры переводятся на русский язык очень быстро и очень быстро продаются, белорусские старшеклассники и студенты с удовольствием читают и говорят о литературе «young adult». Еще более интересно, что при таком увлечении переводной литературой мало кто из белорусских писателей стремится повторить этот успех. В результате, при большом спросе в нише подростковой и молодежной литературы проблемный и в целом реалистический подростково-молодежный роман остается где-то на периферии книгоиндустрии.

Ближе всех к американскому проблемному «янг эдалту» как содержательно, так и стилистически стоит творчество русскоязычных белорусских писателей Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак. Каждый роман сосредоточен на одной очевидной актуальной проблеме, свойственной

современному этапу развития глобального социума: «Охота на Василиска» — о спайсах, «Пока я на краю» — о подростковом суициде, «52 февраля» — о подростковой беременности, «Минус один» — о социализации детей с особенностями и т. д. Однако давайте сравним два современных романа: «Тринадцать причин почему» (2007) американского подросткового писателя Джея Эшера и «Пока я на краю» (2016) белорусских подростковых писателей Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак.

Оба романа написаны для подростков и о подростках, наравне с мотивом самоубийства в них развиваются мотивы взросления, отношений в семье, проблемы поколений. Мы четко различаем мир взрослых и мир подростков по оппозициям справедливость — несправедливость, искренность — лицемерие, бурные эмоции — равнодушие, эмпатия — непонимание. Способность к эмпатии представлена как высшая ценность и путь к спасению: «Какой-то краткий миг я верил, что признаюсь. Ей. Себе. Но больше это не повторялось. До сегодняшнего дня. Но сегодня слишком поздно. И поэтому, здесь и сейчас, я чувствую ненависть. К себе. Я заслужил место в этом списке. Если бы я не боялся чужого мнения, я бы сказал Ханне, что есть кто-то, кому не все равно. И Ханна осталась бы жива» (*Thirteen Reasons Why*). И у Жвалевского и Пастернак: «Алка поворочалась в постели. А может, это она не права? Может, она слишком близко принимает все к сердцу? На самом деле, что важнее: долго спасать одного (да так и не спасти) или реально помочь десятерым? Алка подтянула к себе ноут и набрала сообщение: “Жесть, давай встретимся!”» («Пока я на краю»).

Оба романа стилистически очень простые, написаны несложным языком, насыщены диалогами, большим количеством разговорных и сленговых слов, оба сосредоточены на одной сюжетной линии. Однако на этом общие жанровые характеристики заканчиваются.

На протяжении повествования Ханной владеют месть, ненависть, горе, отчаяние, стыд, надежда, разочарование, равнодушие, а Аллой — злость, отчаяние, растерянность, надежда, сопереживание, заинтересованность, вера, уверенность. Таким образом, свойственный американскому проблемному роману негативизм не поддержан белорусским жанровым аналогом: светлые чувтсва превозмогают пессимизм, безнадежность, депрессию. Причина, на наш взгляд, в том, что в отечественной традиции подростковая литература традиционно остается включенной в детскую литературу[71], тогда как американский “young adult” рассматривается отдельно. При установке на включение подростковой литера-

[71] Поскольку вопрос о критерии отнесения произведения к детской литературе не всегда видится решенным, мы приводим определение Т. В. Соловьевой, которого придерживаемся в данной работе: «Под детской литературой традиционно понимают, во-первых, книги, написанные непосредственно для детей (то есть от книжек-малышек до подростковой литературы, что само по себе подразумевает огромный размах); во-вторых, книги, написанные для взрослых, но вошедшие в круг детского чтения; и, наконец, в-третьих — книги, героями которых становятся дети, — и тут поле вообще необозримо. Чтобы немного сузить поставленную задачу, мы будем говорить о книгах первой группы, то есть изначально ориентированных на детскую аудиторию, преимущественно о книгах для среднего и старшего возраста» [Соловьева 2017: 90].

туры в детскую оказывается, что негативизму и пессимизму начинают сопротивляться уже нормы детской литературы. Мы привыкли к тому, что «детскую литератуу отличает романтический, приподнятый стиль, его основная доминанта — оптимистичная» [Добрицкая 2015: 5].

Несмотря на очень пессимистическую тему, А. Жвалевский и Е. Пастернак сумели не сгущать тучи над Аллой: пусть именно она как протагонистка должна пройти через выбор между жизнью и смертью, через ужас последнего мгновения, писатели мастерски переводят суицидальный мотив на второстепенных персонажей: Капля Мрака (сетевой псевдоним Аллы) пишет суицидальные стихи, но не отождествляется с реальной Аллой, в больницу попадает подруга, которую читатель почти не знает и не успевает полюбить, погибает от своей руки третяя героиня, которой до этого не уделялось никакого внимания, а Алла уже через двадцать страниц находит себе занятие по душе, и мысли о смерти уходят в прошлое.

В романе Дж. Эшера Ханна мертва с первой страницы и все повествование сводится к ревизии причин суицида. «Обвиняемые» по очереди получают аудиозаписи с признаниями девушки, мучительно слушают их и… передают следующему. Время нельзя повернуть вспять, ужас мира показан как имманентный и бесповоротный, и мы можем только протянуть руку его следующей жертве и попытаться спасти ее. Алла же остается живой.

Белорусские писатели (в теории) готовы пойти на художественное «убийство» несовершеннолетнего протагониста, но не на безнаказанность зла и пропаганду несправедливости мира, что Андрей Жвалевский подчеркивает в интервью: «Нужно, чтобы финал давал надежду. Даже если герой погибает, автор должен убедить читателя, что смерть не напрасна и впереди что-то хорошее. У подростков эндорфины, гормоны радости, вырабатываются плохо — поэтому нельзя загонять их в депрессию. Детям до десяти лет нужен хеппи-энд в чистом виде»[72].

Традиционно в конце молодежного или подросткового романа автор более оптимистичен, даже если рассматривает серьезную проблему, но не в проблемном американском янг эдалте, который далеко не всегда предлагает хэппи энд, т. е. благополучное разрешение конфликта. Сейчас мы наблюдаем у таких знаменитых авторов как Джон Грин, Джонатан Фоер, Джей Эшер, Джуди Пиколт, Марк Хеддон, что герой, по сути, получает некий суррогат, условное разрешение его проблемы, однако проблема остается, угроза ее повтора также остается: смертельно больные дети не выздоравливают, терракты не предотвращаются, не социализируются аутисты, не вырождаются насильники. О позитивизме американского подростково-молодежного проблемного романа можно говорить только с той точки зрения, что к концу книги юный герой учится существовать, жить, мечтать, любить в той ситуации, в которой он оказался, находит некоторую стратегию, которая помогает ему не сойти в ума, как малень-

[72] Мустафина, И. Писатели Андрей Жвалевский и Евгения Пастернак: А вы знаете, что самые популярные книги для подростков — о суициде? Почему нужно говорить с ребятами на «запретные» темы? / И. Мустафина // Советская Беларусь. — 16.12.2016. — Режим доступа: https://www.sb.by/articles/pisateli-andrey-zhvalevskiy-i-evgeniya-pasternak-a-vy-znaete-chto-samye-populyarnye-knigi-dlya-podro.html. — Дата доступа: 4.04.2019.

кому Оскару, потерявшему папу 11 сентября и целиком отдавшегося поиску двери для папиного ключа, как Клею, одному из обвиняемых Ханны, который научился помогать потенциальным самоубийцам, как Маркусу, который нашел людей, способных сломить его одиночество.

Для белорусской литературы такая условность в подростковой литературе начала XXI века не приемлема. Трагический финал, может, более вероятен, но аксиологически он не принесет юному читателю той пользы, которую может принести добро и не совсем реалистический финал — надежду на счастье и веру в людей.

Аксиология негативности подростково-молодежного проблемного романа

В рамках американской молодежной литературы выделяют множество жанров: любовный роман, приключенческий, фэнтэзи, фантастику, паранормальный роман, исторический роман, дистопию, графический роман, реалистический и, как его вариант, проблемный роман. И если все жанры мыслятся как устоявшиеся, то последний требует специальных исследований в силу новизны и чрезвычайной популярности в первые десятилетия XXI века.

Первыми произведениями о подростках, предвосхитившими подростково-молодежный проблемный роман, можно назвать «Изгои» С. Э. Хинтон, «Заводной апельсин» Э. Берджесса, «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера и другие романы, в которых на первый план выходят проблемы наркотиков, выпивки и курения, опасных улиц, слоняющихся без дела подростков и молодых людей. Их прагматическая задача — шокировать читателя, вывести его из зоны комфорта. На первом этапе развития проблемного молодежного романа герой — аутсайдер, не понятый обществом и семьей, у него есть своя тусовка, он крут в определенном смысле. Он точно не паинька, не отличник, не послушный мальчик. Реальность в этих произведениях представлена как имманентно враждебная невзрослому человеку, Другому по отношению к мейнстриму, но не до конца противопоставлена герою. Протагонист сливается с реальностью, рождается в ней и порождает ее: он так же жесток, как его мир. Целый ряд произведений о молодежи и подростках пошел по проложенному «Повелителем мух» пути демонстрации злого начала в любом человеке. Написанные на рубеже XX–XXI вв. молодежные романы (и особенно длинный ряд дистопий, начиная с «Голодных игр») показывают тьму в сердце каждого, как бы молод, неопытен или цивилизован он ни был. Другая традиция выросла из книги Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», где изображен «нормальный» подросток, противостоящий жестокому миру, где реальность представлена прежде всего как социум, а автор стремится к объективности через представление целого спектра современных проблем, не выделяя ни одну из них как основную. Эти реалистические молодежные и подростковые романы можно классифицировать и как романы взросления. «Мой мальчик» Н. Хорнби как роман взросления ориентирован на юного читателя содер-

жательно и стилистически (хотя и взрослую аудиторию ироничный Ник Хорнби не теряет из виду), т. е. герой и читатель совпадают по возрастному критерию, что является жанрообразующей чертой янг эдалта.

Собственно жанр подростково-молодежного проблемного романа рождается вместе с XXI веком. Его выделение из сформировавшегося к этому моменту реалистического подросткового романа связано, в первую очередь, с трагическими событиями начала века, перевернувшими американское и европейское сознание. Впрочем, смена философской парадигмы и за ней литературного осмысления назревала давно.

Уже со второй половины XX века человек был настолько недоволен цивилизацией, что отказывал разуму в способности исправить ее и даже понять. Последовавшие за безнадежными попытками модернизма что-то прояснить для себя, постмодернистские реакции на «униженья века» представляли собой вторичные описания реальности, пропущенные через ироничное, абсурдистское либо циничное мировосприятие, когда казалось, что реальность определяется точкой зрения, и теплилась надежда, что прочитанной *по-своему* истории можно придать *свой* конец. Однако эти лингвистические трюкачества закончились 11 сентября, когда каждому стало ясно: сквозь какую линзу ни смотри на реальность, она никуда от этого не денется, она *не изменится*, она достанет тебя и ударит так больно, как ты никогда не сможешь ожидать и предвидеть. В результате осознания бесполезности любой оптики автор переключается от вторичных описаний к первичным. Как красиво формулирует Питер Слотердайк, разум сам себя низвергает с трона, уступая место не анализу, а констатации реальности. Таким образом, реализм возвращает себе позиции, потерянные было на то время, когда господствовал постмодернизм, или цинический разум (термин П. Слотердайка) [Слотердайк 2009].

Как считает этот немецкий философ, цинический разум достаточно долгое время и достаточно успешно подавлял тревожность (*Betroffenheit* — термин Т. Адорно) и экзистенциальный страх насмешкой и отрицанием. Чувство (не)справедливости было подавлено «прагматическим нигилизмом «псевдо-критики», которая намеренно утратила свою невинность и компенсировало нечистую совесть всё более высоким уровнем рефлексии и изощренности» [Tuinen van 2010: 49]. Сменивший его в XXI в. кинический разум, получается, призван разоблачать теории, особенно теории власти, вскрывать их цинические основания, т. е. защищать жизнь от ложной абстракции и, следовательно, обнажать реальность как она есть (возвращаясь на путь феноменологии, с перспективы которого постмодернизм выглядит прогулкой через кусты, хотя некоторые листья мы с собой унесли).

Непосредственное восприятие повседневности создает множественную картину мира, размывает бинарные оппозиции добро — зло, истина — ложь и т. п., поскольку каждое из возможных значений есть отражение некоего момента присутствия в реальности (изобличение структур также предполагает подрыв фиксированных значений). Метамодернистская чувствительность позволяет увидеть повседневность во всем разнообразии, как положительной, так и отрицательной, враждебной к человеку, но открыто принимаемую им как таковую. «Современный

человек не в состоянии больше увиливать от негативности: негативность, согласно Батаю, перед ним “как стена”. Следовательно, негативность должна быть принята человеком как судьба, как возвращение к себе, как модус существования. Этому соответствует идея Слотердайка о возрождении кинизма как альтернативы тотальному цинизму современности. Цинизм же есть ни что иное, как ложный проект бегства от негативности, попытка ускользнуть от нее в квазипозитивности «просвещенного несчастного сознания» [Смирнов 2002: 147].

В первые десятилетия XXI в. значительная часть писателей (вновь) задумалась над негативностью, т.е. потенциальной опасностью, онтологической укорененностью зла мира, который одинаково беспощаден и к хорошим, и к плохим, и к детям, и ко взрослым. Они сфокусировали свой взгляд на одной, достаточно четко сформулированной проблеме и ограничили мир рамками жизни отдельного человека — юноши, подростка или даже ребенка. Они спросили себя, не *почему это случилось именно с этим героем* и не *кто в этом виноват*, они восприняли ужасы мира как данность и спросили, как в нем выжить. В новой философской парадигме выбор юного героя обладает большим потенциалом, поскольку снимает вопрос вины и ответственности и концентрируется на модусе совместимости героя с этим миром и выживании в нем. По той же причине герой должен быть обычным, таким, как все.

Здесь наблюдается явный разрыв с «классическим» подростковым романом, о герое которого говорит, например, писательница Илона Волынская: «К тому же, говоря, что хотят читать о себе, подростки несколько лукавят — они хотят читать не о себе, а о воображаемых “себе”. Суть подросткового возраста в становлении личности, т.е. подростки находятся в процессе, в движении, на переходе, и хотят заглянуть в будущее, осмыслить, что их ждет, что они вот-вот смогут и почувствуют. И конечно, это “вот-вот” должно быть ослепительным, иначе зачем его ждать и предвкушать. Потому идеальные герои подростковой повести должны быть на порядок старше, умнее и героичнее своего возраста. Сметание армий в одиночку весьма приветствуется. И безусловно, герои-подростки должны быть умнее, смелее и опасней любых взрослых. Взрослой доминанты им и в жизни по горло, в литературе они хотят оторваться. 12–13-летние героини на страницах книг просто обязаны переживать любовные перипетии, которым позавидовали бы дамы двора Людовика XIV. С реальными ровесниками такая большая любовь, безусловно, невозможна, зато возможна с героем ирреальным» [Волынская 2010]. Однако в современных зарубежных романах такого героя уже не найти –«супермальчики» и «супердевочки», побеждающих злых взрослых, давно перекочевали из реалистического романа в фэнтези, где героичность объясняется волшебным даром, например, крыльями, магией или способностью читать мысли. Примером такого перехода можно назвать успешную серию «Поколение Икар» Дж.Л. Поли (*Generation Icarus*, 2006) или французскую дилогию Т. де Фомбеля «Тоби Лолнес» (*Tobie Lolness*, 2010).

Отличается проблемный герой и от предыдущего типа изгоя и бунтаря, однако не по принципу антитезы. Во-первых, с точки зрения иде-

ального героя, оба типа находятся на стороне отрицательного полюса. Во-вторых, обычность протагониста выпячивается настолько, что он в некотором смысле тоже становится аутсайдером, его неамбициозность, нормальность не понимают и не приемлют окружающие (см. «Предчувствие конца» Джулиана Барнса (*The Sense of an Ending*, 2011)[73], «Бумажные города» Джона Грина (*Paper Towns*, 2008), «Дудочник» Джея Эшера (*The Piper*, 2017), «Ненависть, которую ты порождаешь» Энджи Томас (*The Hate You Give*, 2017), «Я до тебя»[74] Джоджо Мойес (*Me Before You*, 2012) и др.).

Один из читательских отзывов на последнюю книгу на Librebook так и начинается: «Луиза — девушка без особых амбиций». Героиня подчеркивает свою заурядность, противопоставляет себя умной сестре, признается в отсутствии хорошего образования, зарабатывает на жизнь неквалифицированным трудом и в 26 лет живет с родителями в скромном доме на две семьи в провинциальном городке. Луизу все устраивает: «“Послушай… Продавщица. Секретарша. Агент по продаже недвижимости. Ну, не знаю… Ты же хочешь кем-то быть?” Но я не хотела. Мне нравилось работать в кафе. Нравилось знать все на свете о «Булочке с маслом» и следить за жизнью людей, проходящих через нее. Там мне было уютно». С обывательской точки зрения, это полный набор стереотипов неудачника. Как лузершу и воспринимает ее Уилл, к которому Луизу взяли работать сиделкой, и только со временем обнаруживает, что обычность и неамбициозность Луизы позволяют ей морально подняться на ступеньку выше его прежних красивых успешных подруг, бросивших молодого человека сразу после того, как его парализовало в результате аварии. Естественно, образ Уилла — это штамп идеальный возлюбленного, с той особенностью, что он инвалид. Не то, чтобы мы не принимаем в расчет незабвенного мистера Рочестера, но в XX веке с его фетишем здорового спортивного тела такой художественный ход был вне досягаемости, а в XXI луизы и уиллы стремительно и прочно вошли в литературу.

Наибольшие шансы стать протагонистом молодежного романа (рееалистического, проблемного в том числе) имеют два типа героя. Во-первых, самый обыкновенный из обыкновенных людей. Такой выбор подчеркивает мысль о том, что с любым может произойти что угодно, что зло не выбирает и беда может подстерегать на каждом шагу. В романе Энджи Томас «Ненависть, которую ты порождаешь» свидетельницей убийства друга полицейским становится самая обыкновенная темнокожая девушка, в которой раньше не наблюдалось ни смелости, ни воли, ни умения ладить с другими, но все это пришлось развить, чтобы донести свою точку зрения до общественности. Джей Эшер и Кэролин Маклер в «Нашем будущем» позиционируют обыкновенность как достоинство через контраст характеров и судеб: простой неамбициозный Джош получает будущее

---

[73] Зелезинская Н. С. Мотивика романа Джулиана Барнса «Ощущение конца». Стулов Ю. В., ред. Проблемы национального глазами Старого и Нового света: сб. науч. ст. в 2 ч. Ч. 1. Минск: МГЛУ, 2015. с. 29–32.

[74] В русскоязычном издании роман называется «До встречи с тобой», что делает акцент на хронотопической характеристике, тогда как оригинальное название подчеркивает поиск самоидентичности как главную проблему романа.

мечты: светится счастьем и играет мускулами рядом с первой красавицей школы на фоне большого дома, тогда как «сложная» отличница Эмма, желая устроиться во взрослой жизни как можно успешнее, загоняет себя в безработицу и депрессию.

Во-вторых, протагонистом зарубежного янг эдалта часто становится человек со странностью, недостатком, серьезным изъяном или болезнью. Эта особенность часто подается как достоинство или как возможность развить в себе некие положительные черты, которых нет у других. «Одна из причин, по которой я рад, что у меня синдром Аспергера, — мне не хватает воображения. Многие — учителя и школьные психологи, даже психиатры — считают это дефектом. Я же считают отсутствие живого воображения счастьем. Логическое мышление не позволяет тратить время впустую на тревоги или надежды. Оно уберегает от разочарований. С другой стороны, воображение заставляет человека волноваться о том, чего в реальной жизни может никогда и не случиться» (*House Rules*). Таким образом, уже на уровне образа героя мы можем зафиксировать преодоление негативности: традиционно несостоятельный персонаж оказывается, во-первых, положительный героем, во-вторых, протагонистом, в-третьих, героем-победителем, успешно справляющимся с непростой жизненной ситуацией.

Возможность привнести новоэтические ценности за счет снятия негативности с традиционно отрицательных значений (и попросту хайпануть) прекрасно осознают и используют авторы подростково-молодежного проблемного романа. Д.К. Уэйли наделяет протагониста романа «Крайне нелогичное поведение» (*Highly Illogical Behavior*, 2017) сразу двумя особенностями: гомосексуальность Соломона делает его идеальным другом главной героини, а агорафобия предполагает отстраненное и более непредвзятое отношение к окружающему миру. Непонятный, нелюдимый, неуравновешенный, в критической ситуации юноша проявляет лучшие душевные качества, в отличие от трусоватого капитана школьной команды (а ведь капитаны спортивных команд еще недавно, как мы помним, были героями всех книжек и фильмов для подростков) и отличницы-активистки, мечтающей о престижной школе и ради этого готовой на подлость. (К сожалению, налицо ходульность схем и героев, и этот роман интересен нам прежде всего очевидностью решений в изучаемом жанре). «Особенность» героя становится жанрообразующей чертой проблемного подросткового романа в случае, когда эта особенность представлена как одна из глобальных проблем нашего общества (в приведенном выше примере это социальная дезаптация и нетрадиционная сексуальная ориентация подростка.

Очень интересно работает принцип преодоления негативности в подростковом романе с ярко выраженной любовной линией. Очевидно, что потребность читателя в неидеальных героях, обыкновенных героях и героях с особенностями усложняет работу писателя над такими романами. Время идеальных принцев и принцесс безвозвратно ушло, но целый ряд решений (аутизм, интеллектуальная неполноценность, инвалидность, гомосексуализм, Фиона) неправдоподобен или не подходит для широ-

кой аудитории. Оттого писатели часто обращаются к жанру романа про вампиров (*vampire books*), герой которых сочетает ущербную инаковость с сексуальной притягательностью. Героиня же любовного подросткового романа должна быть, по крайней мере, неуклюжей: «Жаль, что я не выгляжу, как типичная жительница Аризоны: высокая, светловолосая, загорелая, страстная поклонница пляжного волейбола. Все это не обо мне, хотя большинство моих подруг попадают под это определение. Кожа у меня оливковая и никакого намека на голубые глаза и светлые или хотя бы рыжеватые волосы. Фигура стройная, однако не атлетичная: полное отсутствие координации и плохая реакция исключили меня из всех видов спорта», — признается Белла. «Сумерки» С. Майер (*Twilight*, 2005) открывают целый ряд любовных подростковых романов, в которых неумение девушки грациознодвигаться приравнивается к сексуальности.

По сути дела, второй тип героя — это доведенный до крайности первый. Многим талантливым авторам удается балансировать на грани: например, протагонист «Бумажных городов» Джона Грина (*Paper Towns*, 2008) — нормальный подросток и прекрасно справился бы с возложенной на него сюжетной и эмотивной задачей, но автор все же наделяет его вызывающей насмешки сверстников трусоватостью. В другом гриновском романе «Многочисленные Катерины» (*An Abundance of Katherines*, 2006) протагонист — гик, который может ответить на любой вопрос энциклопедического характера, накапливает в своей голове терабайты непрактичных знаний да еще и делится ими со своими девушками (пока они не сбегут) и с одноклассниками:

«Через две недели после начала занятий Колин поднял руку, и миссис Соренштейн сказала:

— Да, Колин?

Колин прижал руку к левому глазу под очками. Ему явно что-то сильно мешало.

— Можно выйти на минутку? — спросил он.

— У тебя есть уважительная причина?

— Кажется, у меня ресница застряла в пупиллярном сфинктере, — ответил Колин, и весь класс заржал. Миссис Соренштейн отпустила его, и Колин пошел в туалет. Глядя в зеркало, он убрал ресницу из глаза, где и в самом деле находится пупиллярный сфинктер.

После уроков Гассан подошел к Колину. Тот меланхолично жевал сэндвич с арахисовым маслом на широкой каменной лестнице у задней двери школы.

— Слушай, — сказал Гассан. — Я в школе новичок, но уже понял, что говорить можно, а что нельзя. Про сфинктер — нельзя.

— Это такая мышца в глазу, — покраснел Колин. — Я просто умничал.

— Послушай, чувак. Нужно знать свою аудиторию. На съезде офтальмологов ты бы сорвал овацию, но на уроке алгебры никто в толк не возьмет, откуда у тебя там вообще ресница взялась.

И они стали друзьями» (*An Abundance of Katherines*).

С самого начала гениальность Колина подается как особенность, даже случайность, которая мешает ему нормально общаться со сверстниками.

Когда подросток находит подходящую компанию, обнаруживается, что Колин отличный парень, прекрасный друг и интересный собеседник и ему просто стоило немного скорректировать свои способности на коммуникативный потенциал окружающих. Ближе к финалу читатель начинает воспринимать протагониста как обычного героя.

В любом случае, герой проблемного молодежного романа подчеркнуто неидеален, потому что он один из нас, а мы все неидеальны. Частная неидеальность вытекает из общей неидеальности мира, в т. ч. мира детства и мира подростка (размывание бинарных оппозиций мешает делать какие бы то ни было исключения). Проблемы, обнаруживающие ужас и катастрофы современного мира и ранее воспринимавшиеся как предмет обсуждения и вмешательства взрослых, в XXI в. распространяется на романы для подростков и молодежи: подростковый суицид, насилие над ребенком, стрельба в школе, теракт, неизлечимая болезнь, детское донорство и т. п. Концентрация всех структурных и семантических решений проблемного романа вокруг некоторой глобальной проблемы современной цивилизации, постановка острых социальных вопросов, реализм позволяют говорить о генетической связи рассматриваемого жанра с социальным проблемным романом. Последний представляет собой художественное произведение, в котором широко распространенная социальная проблема, такая как гендерная, расовая или классовая предвзятость, художественно воплощенная через ее воздействие на героя романа. От «взрослого» социального проблемного романа XIX–XX веков янг-эдалту досталась социально-политическая прагматика, в XXI веке преобразованная в этическую. Борьба с ущемлением прав личности (по гендерному, физическому, психическому принципу) как движущая сила социального романа также созвучна прагматике подростковых романов, где герой часто вынужден добиваться, чтобы к его голосу прислушались взрослые. Существенное отличие проблемного янг эдалта от социального романа в том, что юный протагонист предлагает некое собственное решение проблемы, но автор не настаивает на нем как на единственном или единственно верном. При этом разрешение конфликта рассматривается не в глобальном контексте, а как единичное решение в данном моменте повседневности.

Подростково-молодежный проблемный роман гораздо больше сконцентрирован на герое, чем прототипный жанр. Ведущий мотив, т. е. собственно жанрообразующая «проблема» (насилие, суицид, теракт, болезнь и др.) — исключительно негативная, представлена ахронотопически, как условие существования протагониста в некоторый момент времени. Причинно-следственные связи между проблемой и сюжетом не очевидны, события только потенциально заложены в завязке, однако разрешиться конфликт может далеко не очевидным способом, а разрешение конфликта не отменяет это условие как уже состоявшееся (война не отменяется, теракт не предотвращается и т. д.). В силу этого сюжет теряет свою доминирующую роль в поэтике подросткового романа, его можно пересказать

в трех предложениях, можно не пересказывать вообще. Роман превращается в историю переживаний[75].

Девочка Мальвина боится носить гостинцы старому больному дедушке. Бабушка умерла от рака, маму мучает мигрень, сестра занята своей жизнью, папа и брат слышать ничего не хотят, а дедушка ждет не дождется свою любимую внучку, особенно когда она заходит к нему одна после уроков музыки. «"Ты же знаешь, я в тебе сейчас нуждаюсь, я ведь сейчас болен, а бабушки больше нет". Он делает печальное лицо, будто хочет заплакать, оттого что *я его больше не люблю*. Но это только игра, лицо у него как маска, как будто он натянул клоунскую маску, которую в любой момент можно снова снять. "Ты же *любишь меня, любишь*", — говорит дедушка и проводит кончиками пальцев по моему лбу, носу, рту, вниз по шее до выреза футболки, там пальцы останавливаются на секунду, как будто ждут ответа. Я киваю и чувствую себя *ужасно*, потому что это неправда, наоборот, я его боюсь, просто раньше я этого не знала, а теперь знаю совершенно точно, что он нагоняет на меня *страх*, когда вот так смотрит. "Тогда еще один поцелуйчик для твоего дедушки перед уходом", — говорит он, обхватывая меня руками. Очень крепко, я чувствую его костлявую грудь, его руки у меня на спине, они гладят меня по лопаткам, я слышу, как громко бьется мое сердце, стук отдается в голове, в ушах и шее, как будто сердце хочет выпрыгнуть из тела и убежать.

"Не могу", — говорю я, человек ведь всегда должен говорить то, что думает. Дедушка смеется и снова целует меня, как вчера. Я перестаю дышать и сжимаю губы, пока мне не начинает казаться — сейчас упаду в обморок, больше не смогу задерживать дыхание и умру.

"Завтра ты ведь придешь снова," — говорит он»[76].

Нейтральный тон повествования усиливает контраст между обыденностью повседневности и ее чудовищностью: Мальвина ходит в школу, играет на фортепиано, катается на велосипеде, знакомится с мальчиком. Роман немецкой писательницы Беате Терезы Ханики «Скажи, Красная Шапочка» (*Rotkäppchen muss weinen*, 2010) описывает, как насилие вползает в жизнь девочки, с каждым предательством захватывая частицу души Мальвины, вырывая у нее свободу, право, голос, ее саму. *И если ничего не сказано*, как будто ничего не происходит: девочка не рассказывает, семья не слушает. Как будто ничего нет, но оно есть. С точки зрения психологов, ситуация классическая: мало внимания в семье, больная мать, ребенку сложно классифицировать действия насильника, поскольку не только дедушка прикрывается словами о любви к пожилым робственникам, но и бабушка из страха перед мужем до самой смерти способствует преступлениям. Психологи утверждают, что дети, связанные родствен-

[75] Культуролог и историк литературы Ханс Ульрих Гумбрехт предлагает литературоведению осознанно искать выход в «чтении для настроения» в пику теоретизированию и зависимости от интерпретации. Воспеваемая им культура присутствия предполагает превалирование чувства над разумом и, соответственно, «эмотивизацию» литературы [Гумбрехт 2006: 103].

[76] Пер. В.В. Комаровой приводится по: Ханика Б.Т. Скажи, Красная Шапочка. Компас-Гид, 2011.

ными узами и личными отношениями со своим обидчиком, вынуждены выбирать между любовью к этому человеку и осознанием того, что такие отношения недопустимы. Вынуждая ребенка молчать, насильник часто угрожает лишением любви, насилием по отношению не только к ребенку, но к маме или сестре. Кроме того, ребенок часто боится гнева, непонимания, стыда со стороны других родственников — нежелание Мальвины ходить к дедушке, ее негативная реакция на поручения родителей вызывают ярость отца и презрение старшего брата. Ситуация зацикливается, помощи извне не поступает, сам ребенок не в силах разорвать отношения с насильником, единственное, что развивается, точнее, усугубляется, — травматические стрессовые реакции. Мальвине трудно осознать и облечь в слова то, что с ней делают, она не столько знает, сколько чувствует, и чувства не застыли, они развиваются и ведут ее — через самоидентификацию — к обретению голоса. Соответственно, и в романе развивается скорее «эмоциональный» сюжет. «Я хотела рассказать ему про дедушку и как он меня целовал, про мальчишку, но теперь не могу даже рта раскрыть, в горле что-то застряло, как будто я проглотила тот комок зеленой жвачки, и он прилип где-то посередине на пути в желудок.

Когда я думаю о дедушке, я ощущаю стыд, очень неприятное чувство, как будто я сделала что-то неправильно. Как будто мне должно быть совестно за этот поцелуй.

Каждый раз, когда я об этом думаю, у меня в животе начинается непонятное шевеление, как на карусели, только хуже. Поэтому я стараюсь как можно меньше про все это вспоминать — про дедушку и про то, что мне опять придется к нему идти, и это мне вполне удается».

Конфликт основан не на личных отношениях дедушки с внучкой — они не развиваются, а на реализации дихотомии любовь — равнодушие. С Мальвиной знакомится мальчишка по кличке Муха, которому настолько интересна девушка, что он замечает странности ее визитов к деду. Постепенно их отношения становятся такими живыми и непосредственными — *подлинными*, что у Мальвины будто открываются глаза на жуткую повседневность и себя в ней, она словно выныривает на поверхность и начинает что-то чувствовать и выражать свои чувства, и это влечет за собой переход из отношений с дедом к отношениям с парнем. Если мы оперируем эмотивами, нам не кажется странным, что чужой человек, неопытный подросток, не знакомый ни с кем из членов семьи, кроме самой Мальвины, сам того не осознавая полностью, спасает девочку от насилия: просто в ее жизни любви становится значимо больше, в определенный момент она перевешивает равнодушие и побеждает зло. С точки зрения сюжета, все просто: на одном полюсе — дедушка, на другом — Муха. В эмотивном пространстве можно выявить оппозицию любовь — равнодушие. Но дело в том, что слово «любовь» никогда не стоит в сочетаниях со словом «Муха» (или вторичными номинациями персонажа), а попадает в один контекст со словом “дедушка”. Родители, бабушка, брат, сам дедушка постоянно твердят о любви, и по мере чтения любовь превращается в свою противоположность: стыд, презрение, ненависть, страх. Таким образом, слова теряют свои закрепленные значения

и в тексте художественного произведения, в контексте жизни девочки обретают новые.

Теряют свою однозначность и другие слова с закрепленными коннотациями: ненависть, страх, вина, гнев, фрустрация, стыд, отчаяние… Негативные чувства приветствуются в подростково-молодежном проблемном романе как первичные реакции, поскольку позволяют герою не только выказать истинное лицо, но и высвободить злую энергию и перенаправить ее в положительное русло. В своей книге «Гнев и время» Слотердайк утверждает, что «не следует прятать гнев под поверхностью благодушия; ибо гнев может играть конструктивную роль. Первая строка “Илиады” “Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына” была первым словом европейской цивилизации. В гомеровские времена и позже гнев был “конструктивным инстинктом”, а сейчас он рассеян или подавлен; в последнем случае он превращается в ressentiment (злую память). Длительное время, пишет Слотердайк, христианство, как и ислам, было “школой гнева”, но теперь оно в этом качестве, в отличие от ислама, уже “не работает» [Каграманов 2013 : 178].

Так называемые «негативные» чувства в большинстве романов помогают герою очнуться от рутины повседневности, понять какие-то важные истины, например, прийти к осознанию ответственности через вину, к любви через разочарование и т.д. В «Бумажных городах» страх приводит Квентина к обострению чувств, высокому уровню эмпатии. Он концентрируется на чувствах сбежавшей из дома девушки, представляет себя на ее месте и успевает предотвратить трагедию. В «Тринадцати причинах почему» чувство вины перед Ханной приводит Клея к пониманию ответственности перед потенциальными самоубийцами среди его знакомых, которых окружающие обычно не замечают и не идентифицируют вовремя. Это новообретенная *восприимчивость, или видение,* в эпилоге помогает протагонисту обратить внимание на одноклассницу Скай, явно демонстрирующую девиантное поведение.

Напротив, ненависть, ранее часто изображаемая либо как логичный ответ на ужасы мира, либо как как движущая сила мести / борьбы за справедливость / против тирании / за дело революции — и особенно часто в военной прозе — теперь мыслится как деструктивная. Юная героиня романа «Ненависть, которую ты порождаешь», попадая в неоднозначную ситуацию, где ей приходится делать выбор между безопасностью и справедливостью, находить в себе мужество остановить поток ненависти, руководящей каждой из сторон. Автор показывает, что поведение, продиктованное этим чувством, влечет за собой усугубление ситуации, потерю контроля над своими и чужими действиями, передачу контроля другой стороне (в данном романе — властям, желающим замять убийство чернокожего подростка полицейским) и к поражению справедливости. Иначе говоря, через удовлетворение «унылых чувств зависти, тревоги, ностальгии культивируется «фальшивое сознание», при котором люди отказываются от критики власти, от своей собственной воли и уступают “маленьким грязным секретам” и трусости, обращая вину на самих себя, а свою ненависть направляя вовне» [Tuinen 2010].

Пересмотр негативной эмотивности повлек за собой переосознание телесности, связанной также с отказом от ограниченной трактовки индивидуальности по интеллектуальным параметрам и включением тела как объекта саморефлексии, самопознания, самоидентификации. В условиях культуры присутствия важно осознавать, что тело способно дать ощущение реальности вне готовых значений, но непосредственно. В романе такое понимание индивидуализма приводит к прерогативе интуиции, вниманию к детальному изображению эмоций и физиологических реакций, к чувствительности героев к своей гендерной и сексуальной самоидентификации, к распространению образов бисексуала, неизлечимо больного, аутиста и т.д.

В подростково-молодежном романе XXI в. позитивно воспринимаются ранее осуждаемые обществом чувства и особенно их публичное проявление, например, слезы, вызванные ощущением потери, горечи, душевной боли. Клей из «Тринадцати причин почему» Джея Эшера и протагонисты Джона Грина, которые плачут в каждом романе, — ранимые юноши: «Я ничего не чувствую. Сердце замерло. Глаза не моргают. Я не дышу. А затем я резко убираю руки от лица, опускаю колени, мне хочется биться головой о стекло, убежать прочь из машины, но я не делаю этого. <…> У меня из глаз текут слезы». Слезливость героя выполняет две функции: во-первых, доказывает его неидеальность, «негероичность» и близость читателю-подростку, во-вторых, демонстрирует эмпатию. Наконец-то, чувствам можно дать волю, «тем более, что запретных чувств нет, — все запреты были разрушены постмодернизмом, все вывернуто наизнанку и показано всем. С чистого листа мыслитель извлекает на свет свои эмоции — любовь, тепло, доверие, удивление.. не только положительные, но и негативные. Ненависть, вина, фрустрация, обида, выставлены на всеобщее обозрение. Да, я такой, какой есть. Люди любят читать о плохих чувствах других — это дает оправдание собственным негативным ощущениям» (*Thirteen Reasons Why*).

Переосознание негативной эмотивности приводит к увеличению ее удельной массы в романе. Для многих писателей это становится программой. Так Лемони Сникет предваряет детскую (!) «Серию несчастливых событий» (*A Series of Unfortunate Events*, 1999–2006) таким пассажем: «Как ни жаль, но я вынужден предупредить, что книга, которую вы держите в руках, в высшей степени невеселая. Она содержит грустную историю о трех очень невезучих детях. Жизнь бодлеровских отпрысков, умных и обаятельных, полна страданий и бед. С первой же страницы, когда дети, находясь на пляже, узнают страшную новость, и дальше — на них так сыпятся несчастья. Они, если так можно выразиться, просто притягивают невзгоды. На протяжении только одной этой короткой повести трое детей сталкиваются с отвратительным жадным негодяем, с одеждой, вызывающей чесотку, с гибельным пожаром, с попыткой украсть у них наследство и с холодной кашей на завтрак. Записать все эти неприятности — мой печальный долг, но вам ничто не мешает сразу отложить книгу в сторону и почитать что-нибудь более радостное, если вам это больше по вкусу» (*The Bad Beginning*, 1999). Диккенсовская реминисценция о сиротах и злодеях еще отнюдь не свободна от постмодернистского

цинизма и иронии, однако уже заявляет и новую коллективную чувствительность этим нарочитым перечнем доминирующих негативных эмотивных смыслов и манифестом несостоятельности добра перед лицом имманентной и повседневной несправедливости мира. То, что книга апеллирует к коллективной чувствительности XXI века, доказывают две экранизации — в 2004-м и в 2017-м, на русский язык фильм дублирован в 2018–2019 гг.

Подводя итог нашим наблюдениям над поэтикой жанра, мы видим, что причина широкомасштабного вторжения негативной эмотивности в подростково-молодежный проблемный роман состоит не столько в объективной реальности, которая безоговорочно стала на путь зла (теракты, насилие, войны, вооруженные столкновения, гибель детей-эмигрантов, педофилия, тотальное недоверие к политическим лидерам — список бесконечен), сколько в смене мировоззрения. Как мы помним, П. Слотердайк определяет суть трансформации в переходе от цинического разума к киническому.

Кинический разум всем хорош — это возврат к религиозности, к попыткам онтологической укорененности, к традиционным ценностям, к непосредственному подлинному общению. Однако киническое мировидение отличается серьезностью и прямолинейностью. Оно не предлагает спасения от безумия мира через иронию, юмор, игру и просто ложь[77]. В литературе кинический разум рождает новый (жесткий) реализм, который, как всякий реализм, смело глядит в глаза истине, но оставляет читателя один на один с увиденным. Однако в книге читатель ищет спасение, и оно должно быть найдено[78]. Что мы можем противопоставить злу мира, катастрофе цивилизации? Изнасилованной и убитой девочке Сьюзи? Переживающей изо дня в день насилие деда Мальвине? Проглотившей таблетки Ханне? В традиционной системе ценностей как собрании истин нет ничего, что может противостоять злу. «Обозначая и оценивая явления, человек упорядочивает, истолковывает, осмысливает мир и свое бытие в нем, получает возможность ориентироваться в действительности. Культура придает значение определяющим, переломным моментам человеческой жизни: рождению, любви, смерти, борьбе, поражению, победе» [Шульгина 2010 : 86]. Однако значения навязаны реальности, они статичны и лишают нас возможности следовать за реальностью. Культура присутствия не нуждается в значениях (т.е. Истине), поскольку она не обобщение, но здесь и сейчас: «Ускользают не только мнения, но и знание. Эффект объективности ослабевает, в действие вступают гнев и ревность» [Scheu 2018]. Мы по привычке стремимся к осмыслению ре-

---

[77] Более того, предложенная Слотедайком парадигма не только не решает, но заостряет проблемы и в безнадежных поисках выхода поедает сама себя, отторгая такие ценности как свобода, права человека, разум, что особенно очевидно в работе П. Слотердайка «Ужасные дети современной эпохи» [Sloterdijk 2014]. См. противоположные оценки роли идеи свободы как основы нашей цивилизации [Fukuyama 1989].

[78] В имманентных характеристиках литературного произведения, его аксиологичности и этичности, мы видим способ преодоления ограничений и категоричности кинического разума и подобных философских воззрений.

альности, но мы не нуждаемся в нем, истинная потребность заключается в непосредственном ответе здесь и сейчас.

Тонкая грань между подлинным и неподлинным присутствием описана протагонистом романа «Все радостные места» (*All My Puny Sorrows*, 2014) Дженифер Нивен через буквализацию метафоры пробуждения ото сна: «Интересно, сегодня подходящий день, чтобы умереть? Именно этот вопрос я задал себе в утро того дня, когда очнулся. Во время третьего урока, пока мистер Шредер что-то монотонно бубнил себе под нос, а я отчаянно старался снова не уснуть. Потом еще раз, когда передавал кому-то зеленую фасоль за столом во время ужина. И еще раз уже ночью, когда лежал с открытыми глазами и не мог заснуть из-за огромного количества мыслей в голове.

Может быть, сегодня — тот самый день?

А если не сегодня, то когда?

Я задаю этот вопрос себе и сейчас, стоя на небольшом выступе на высоте шестого этажа. Я нахожусь так высоко, что мне кажется, будто я сам стал частичкой неба. Я смотрю вниз, на асфальт, и весь мир плывет. Тогда я закрываю глаза и наслаждаюсь тем, что все вокруг меня медленно раскачивается. Может быть, на этот раз я все-таки совершу прыжок — и пусть воздушные потоки унесут меня прочь. Я буду плавать в невидимом бассейне, нестись вместе с течением до тех пор, пока от мира и меня больше ничего не останется.

Я уже и не помню, как забрался сюда. И вообще я мало помню из того, что было до субботы, по крайней мере из того, что относится к нынешней зиме. Это происходит постоянно, я то отключаюсь, то снова прихожу в сознание. Я похож на того старика, Рип ван Винкля. Вы то видите меня, то не видите. Только не подумайте, что я привык к такой жизни, нет. Причем последний раз оказался худшим из всех. Я проспал не день или два и даже не неделю, я проспал все праздники: День благодарения, Рождество и Новый год. Не могу точно сказать, почему на этот раз все оказалось по-другому, но, проснувшись, я чувствовал себя мертвецом».

Подлинное присутствие не дано изначально: если повседневность не прочувствована, человек проживает ее инертно. Это пассивное существование и его последствия есть суть образов родителей Мальвины, которые не замечают трагедию внутри семьи, игнорируют знаки повседневности и свидетельства собственных чувств («Скажи мне, Красная Шапочка» Беаты Терезы Ханики). В этом же состоянии находятся одноклассники Ханны, неосознанно и планомерно толкающие девушку на самоубийство, не замечая этого и удивляясь результату; из всех лишь Кевину удается прийти к подлинному видению человека («Тринадцать причин почему» Джея Эшера). Из инертного болота повседневности Дудочник пытается вытянуть глухую рыжеволосую девушку Магдалену («Дудочник» Джея Эшера), но по-настоящему глухими оказываются жители деревни. Такие «непереживаемые» поступки М.М. Бахтин оценивает как ритуальные, а их исполнителей — как самозванцев и сводит бытие актантов к оппозициям коллективное / индивидуальное, случайность / ответственность, ритуализм / причастность, неукорененность / реальность.

Марго, героиня романа «Бумажные города» Дж. Грина в поисках подлинного существования готова на все, ведь вокруг нее лишь «бумажные люди в бумажных городах» (все те же филистеры, но без категоричности романтиков, поскольку теперь каждый в некий момент своего существования мыслится способным на подлинное общение). Когда девушка в четвертый раз уходит из дома, родители больше рады, чем огорчены: одной проблемой меньше. Полиции опустила руки и надеется, что она вернется сама. Друзья заняты предстоящим выпускным. Только Квентин пытается ее найти. Он тянет за оставленную Марго ниточку, собирает подсказки, слушает ее музыку, читает ее сборник стихов Уитмена, ездит в места, где она любила бывать — странные, брошенные недостроенные города в американских пустынях. Он надеется *увидеть* Марго как она есть и понять, где ее следует искать: «Теперь я буду слушать, только слушать», — пишет Уитмен. И потом две страницы он действительно слушает: паровой свисток, голоса людей, оперу. Он сидит на траве, внимая льющимся сквозь него звукам. Наверное, и я занимался тем же самым: прислушивался ко всем издаваемым ею звукам, даже к самым тихим, потому что прежде чем понять смысл, надо услышать. До этого я Марго, по сути, не слышал — я видел, как она кричит, а думал, что смеется, — а теперь понял, что моя задача в этом. Постараться услышать «оперу Марго» даже с такого огромного расстояния. Я не мог услышать саму Марго, но мог послушать то, что когда-то слышала она. Поэтому я скачал альбом Вуди Гатри. Я сидел за компом, закрыв глаза, уперевшись локтями в стол, и слушал минорное пение. И в этой незнакомой мне песне я старался расслышать голос, который слышал всего двенадцать дней назад, но уже не узнавал».

Квентин стремится к осознанному присутствию усилием воли. И перед ним открываются разне пути: ждать Марго здесь, искать ее в том бумажном городе, где она уже побывала, или попытаться вычислить ее траекторию по дырочкам от карты на стене и почти наугад пуститься в погоню. Бывает, в реальности происходит нечто настолько ужасное, что остаться бесчувственным уже невозможно: теракт, убийство, смерть[79]. Герой подростково-молодежного проблемного романа сталкивается с ужасом реальности и, чтобы выжить в ней, вынужден выбирать новый путь. Таким образом, наличие разных выходов из критических ситуаций (т.е. множественность интерпретаций) есть первое и необходимое условие противостояния злу.

Поверить в существование выбора непросто. Общество и семья навязывают целый ряд значений, в плену которых живет человек. Подросток как протагонист идеален: его тело и сознание (между детством и взрослостью) пограничны по определению, кроме того, он в меньшей степени пленен значениями и еще способен им сопротивляться. Но он и в большей степени раним и неуверен, а значит, предрасположен к пограничным ситуациям. Одной из истин, которые никогда не ставятся под сомнение, может стать любовь к ближнему. Но нет ничего более далекого

[79] В экзистенциальном романе, чтобы осознать свою экзистенцию, возможен лишь второй способ.

от любви, чем отношения Мальвины с дедом, и она нашла свою другую, счастливую реальность. Смогла поверить в свое будущее и Анна в романе «Ангел для сестры» Джоди Пиколт (*My Sister's Keeper*, 2004). Она больше не хочет быть донором для своей старшей сестры, хотя для этого была рождена. О долге и любви к ближнему твердят ей потерявшие от отчаяния разум родители, но Анна не готова отдать сестре почку и отказаться от себя. В 14 лет она подает в суд на родителей, требуя медицинскую неприкосновенность. Подобные истории показывают, что отказ от значений (и единственности истины) не означает отказа от аксиологии. Это открытие также открывают нам и суть выбора, понимание которого отлично от экзистенциального выбора в философии Сартра и Камю. Если доктор Риэ в «Чуме» делает моральный выбор согласно своему понимаю коллективной пользы и борьбы со злом, то Анне, Квентину, Луизе, Колину, Мальвине, Финчу трудно опиреться на такие надежные нравственные устои (в силу невинности и неопытности, а также в силу размытости всех устоев). Их единственная опора — они сами, и суть выбора заключается в необходимости выбрать себя. Даже думая о Другом, необходимо услышать в Другом себя, понять свое и стать собой: «До меня доходит, что я не могу стать ею, а она не может быть мной. Допустим, у Уитмена был такой дар, но у меня его нет. Мне приходится спрашивать у раненого, где болит, потому что я сам не могу стать этим раненым. Единственный раненый человек, которым я могу быть, это я сам».

Как мы видим, негативность представлена в подростково-молодежном проблемном романе на трех уровнях: героем с изъянами, широким спектром негативных эмоций и негативной прагматикой ведущего мотива. Первые два типа негативности успешно преодолеваются за счет новоэтических ценностей, которые стали возможны в условиях культуры присутствия. Третий тип не меняет своей полюсности, здесь нет размывания: ни теракт, ни изнасилование, ни суицид не могут быть иными, кроме как жуткими, чудовищными, травмирующими и, более того, имманентными нашей реальности. Ввиду последнего утверждения в проблемном романе насильники не попадают в тюрьму, не предотвращаются теракты, не излечиваются больные дети, не социализируются аутисты и так далее. Далеко не всегда проблемный молодежный роман предлагает хэппи-энд, под которым мы привыкли понимать убедительную победу добра над злом. Читатель, ожидающий привычный позитив в финале подросткового романа, будет разочарован симулякром, условной или кажущейся счастливой развязкой, когда герой, по сути, просто смиряется с действительностью, никак не решая изначальную проблему, но выстроив некую стратегию физического и духовного выживания. Однако тем, кто способен снять линзы и осознанно присутствовать здесь и сейчас, такой конец видится единственно верным: зло не может исчезнуть так же, как не может исчезнуть добро.

Помните, как долго Квентин пытался отыскать Марго, почти превратиться в Марго, чтобы понять, куда она сбежала. Наконец, он ее находит и понимает, что Марго вообще не та, какой он ее представлял, и, хуже того, он никогда не сможет представить Марго полностью, потому что

полное представление о ней, ее *исчерпанность*, будет равносильно ее смерти, которую он так стремился предотвратить. И вот Квентин сидит перед Марго, и это две вселенные, независимые, бесконечно далекие, полные тайн и тем прекрасные. И конечно, никакого хэппи-энда не будет: ни возвращения блудной дочери, ни жили они долго и счастливо, ни даже небольшой любовной сцены в пределах приемлемого. Они просто расстаются: Квентин возвращается в родной городок готовиться к отъезду в колледж, Марго — в Нью-Йорк или куда-нибудь еще, где она будет чувствовать себя живой, сама собой: «Дело не только в них. Меня снова засосет, и я уже не выберусь. Проблема не в сплетнях, не в вечеринках и прочем мелком дерьме, а в том, что правильная жизнь — колледж, работа, муж и детишки и прочий бред — это опасная ловушка». А Квентин в этот же момент думает: «Дело в том, что, на мой взгляд, колледж, работа и, может, когда-нибудь даже дети — это осмысленная жизнь. Я верю в будущее. Может, это мой недостаток, но у меня он врожденный».

Как две вселенные, коснувшиеся краями друг друга, изменившиеся от этого касания и разошедшиеся навсегда.

И все же культура присутствия снимает категоричность зла в нашем мире. Да, все это имеет место быть в определенном моменте проживания реальности, но здесь и сейчас в акте подлинного общения данность бытия преодолевается. Следовательно, там, где человек себя теряет, там же у него появляется возможность обрести себя. В мире, который потенциально прекрасен и ужасен, а значит, непредсказуем и многозначен, единственный способ обретения себя есть собственное переживание и личный выбор здесь и сейчас. Но главное все же не в этом, а в приятии того факта, что мы все разные, все уникальные, а значит, выбор у каждого свой и каждый выбор тоже уникальный, для тебя, и правильный только для тебя, даже если он противоположен выбору Другого. В тебе самом единственная возможность противостоять злу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В англоязычной литературе подростково-молодежный роман отделился и от взрослой, и от детской, так как обладает рядом неотъемлемых уникальных черт и должен рассматривается самостоятельно в определяющих его контекстах современности, в основном, глобальных. Подростково-молодежный проблемный роман, представляющий событие как оно есть с вниманием к повседневному, к миру обыкновенного подростка внутри катастроф и вызовов современности, сегодня, несомненно, отражает реальный мир, его катастрофы и вызовы отчетливее, чем взрослая литература. Мотивы смерти, домашнего насилия, школьной травли, педофилии, суицида, неизлечимой болезни и т. п., в структуре которых субъектом становится подросток, для проблемного романа являются жанрообразующими. Через введение «взрослых» мотивов подростковый роман привлекает внимание читателя к серьезным вопросам бытия, предоставляет молодежи площадку для размышлений, помогает решить сложные жизненные проблемы.

Поскольку «…мотивы получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами» [Веселовский 2006: 538], очевидно, что более объемных результатов позволяет добиться анализ не одиночных мотивов, а мотивных комплексов. В рассмотренных нами проблемных романах были выявлены однотипные трехчастные мотивные комплексы: «проблемный» мотив (мотив смертельной болезни, мотив самоубийства, мотив убийства, мотив насилия в семье и др.) + эмотивный мотив (мотив вины, страха, отчаяния и др.) + этический мотив, художественно воплощающий значимую социальную или философскую идею (любовь, свобода, ответственность, инаковость, эмпатия и др.). При этом, выбор эмотивного мотива находится в прямой зависимости от «проблемного» и «этического» мотива, поскольку все рассмотренные нами писатели решают глобальные проблемы современности в одном аксиологическом ключе. Так, проблема суицида всегда вызывает вопрос о вине и, следовательно, закрепляет связь мотива самоубийства с мотивами вины и ответственности, что мы видим в романах «Тринадцать причин почему», «Ты не виноват», «История суицида: неоконченная жизнь моей сестры», «Суицидальные записки», «О мальчике» и др.

Несмотря на новые, несвойственные ранее литературе для читателей юного и молодого возраста мотивы, подростково-молодежный проблемный роман сохраняет все традиционные черты подростковой прозы, как то мотив взросления, двоемирие (распадение картины мира на детскую и взрослую), простой язык, обычно одна сюжетная линия, нарочито обыкновенный герой или герой с особенностями, повествование от первого лица, прием ненадежного нарратора и т.д.

За счет «этического» мотива осуществляется проблематизация образа героя-подростка. Он остается центральной художественной категорией, однако его характеристики меняются к неидеальности, негероичности, подчеркнутой обычности, а призвание видится не в спасении мира, но в самоидентификации, принятии себя и других, эмпатии, а также ответственности за себя и близких. Эволюция героя проблемного романа в наибольшей степени зависит от развития американского индивидуализма, идей свободы, многообразия (diversity) и инаковости, самоидентичности, коллективной и личной ответственности. Методология исследования позволила нам опереться на философский, культурный и социальный контексты XXI века: смену интеллектуальной чувствительности, процессы децентрации и десубъективации, размывания бинарности, трансформации внутри оппозиции Я — Другой — и их художественное преломление в подростковом романе.

Поскольку герой связан с эстетически завершенной художественной реальностью, важно увидеть, что в подростково-молодежном проблемном романе сюжет теряет значимость, а эмотивное пространство ее наращивает. Ведущий мотив представляет собой скорее некую катастрофическую ситуацию, в условиях которой герой *чувствует и осознает* себя, этический и эмотивный мотивы обретают достаточную степень свободы, и в связи с меньшей степенью связанности могут менять субъекта. Например, в «Тринадцати причинах почему» первоначально субъект мотива самоубийства — Ханна, но благодаря свободному мотиву вины, главным субъектом которого является Клей, субъектом мотива самоубийства в конце романа становится Скай. Прагматика этого изменения в структуре мотива заключается в возможности дать надежду на жизнь, ведь Ханна мертва с первой страницы романа, а Скай потенциально можно спасти. Это же структурное решение наблюдается и в романе А. Жвалевского и Е. Пастернак «Пока я на краю», где смена субъекта происходит гораздо раньше, но решает ту же прагматическую задачу. Второй задачей этих структурных решений становится преодоление негативности таких эмотивных смыслов, как страх, ненависть, любовь, вина, гнев, фрустрация, стыд, отчаяние, уже осознаваемые западной культурой XXI века как преодоленные за счет размывания бинарных оппозиций и привычных значений. В свою очередь, размывание значений, отказ от единственности истины, индивидуализм и многообразие как этические принципы дают право на уникальное видение проблемы и ее уникальное решение.

Истина в проблемном романе рассматривается не как соответствие предмета мысли предмету действительности, но как соответствие человеческого познания событию (художественно выражаемого мотивом)

в его постижимых границах, т.е. как непрерывно порождаемый смысл для каждого момента повседневности, актуализирующий многообразные связи бытия в диалоге идей. Следствием этого видения являются смена точек зрения, повествование от первого лица, ненадежный нарратор — типичные нарративные стратегии подростково-молодежного романа. Другое следствие — как любой осознанный феномен проблемный роман ограничен, в нашем случае тем, что в качестве отображаемой в художественном произведении реальности берется только та реальность, которая присутствует в непосредственном человеческом опыте. Время видится как разом данное, соотносимое со здесь-бытием М. Хайдеггера и потому помещаемое в этическое поле вынужденного эклектизма («Если с прошлым все более-менее понятно (нам его не видать), иллюзия наличия будущего развенчивается в другой книжке…»[80]), что выражается в амбивалентных и / или синтетических формах воззрений. Для реализации аксиологических задач авторы хаотично апеллируют к средневековому менталитету, к христианским ценностям, к возможности синтеза религий, к современной философии, психологии и социологии, к новой этике, к биоэтике не только на уровне семантики мотива, но и в структурной организации пространства романа, что в совокупности свидетельствует об онтологической неукорененности менталитета современного общества и о поиске новой нравственности через реставрацию и осовременивание старой.

Подростково-молодежный проблемный роман является, с одной стороны, продуктом глобализации, с другой — культуры присутствия с ее вниманием к проживанию момента, телесности и размыванию бинарных оппозиций. Однако культурно-исторические условия не нивелируют потребности в осознанных аксиологических решениях. С самого начала подростково-молодежный проблемный роман вызывает много споров с прагматической точки зрения: нужно ли говорить с подростками на «девиантные» темы или лучше оставить ужасы мира за кадром счастливого детства? Мнения по этому поводу категоричны и противоположны. В данном исследовании мы не рассуждали на эту тему голословно, а стремились показать интенции зарубежных авторов подростково-молодежного проблемного романа, открыть этическое поле англоязычных романов широкой читательской аудитории — а это значит, показать проблемный роман в органичных ему контекстах — как необходимом условии адекватной интерпретации.

Этическое поле подростково-молодежного проблемного романа формируется внутри мотивного комплекса как за счет мотивов свободы, любви, ответственности и т.п., так и за счет проработки эмотивных мотивов вины, стыда, отчаяния в травмирующих условиях, определяемых ведущим мотивом. Причина его возникновения — современное осознание бытия, прекрасного и ужасного в своей целостности, неотделимости от него индивидуальной жизни любого из нас и необходимости жить в в катастрофах и радостях вещного мира. Если “проблематика не по-

[80] Картавцев В. Что читали авторы Горького в 2021 году. Часть 2. Горький Медиа. 2021. 31 декабря.

давляется, а становится необходимо-приоритетной” [Сінькова 2019: 14] для национальной литературы, отрефлексированность проблем в культуре способствует их решению в реальной действительности. Повседневность XXI века ставит перед человечеством задачу постоянно «трываць гвалт ды жыць з гэтым — і ніяк інакш!» [там же, 14]. Когда речь идет о детях и подростках, аксиологические смыслы сгущаются — это более триггерный дискурс, чем любой другой. Пограничность их бытия многократно усиливается в условиях катастрофы. Единственный способ помочь подросткам (и обществу в целом) справиться с тяжелым коллективным или индивидуальным опытом — «раскрыться навстречу боли», проговорить психологическую травму, помочь осознать суть выбора и саму возможность жить и быть с тем, что имеешь. Один из очевидных путей к осознанию и принятию проходит через литературу.

БИБЛИОГРАФИЯ

Алейнік Л. Дзіцячая літаратура. Экстрэмальна небяспечны занятак: дыскусія. Полымя. 2014;12:137–156.

Алейнік Л. Мастацкая літаратура для дзяцей і юнацтва як інстытут сацыялізацыі (на прыкладзе аповесці В. Гапеева «Ведзьміна тоня»). Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2020;1:17–23.

Арендт Х., Хайдеггер М. Письма 1925–1975 и другие свидетельства. Москва: Изд-во Института Гайдара, 2015.

Арзамасцева И.Н, Николаева С.А. Детская литература: учебник для студентов высших педагогических учебных заведений. Москва: Академия; 2007.

Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Москва: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992.

Афанасьева А.С. Архетип как единица семиосферы. Вестник филология. Алматы. 2017;1(165):40–46.

Бакшутова Е.В., ред. Человек в условиях неопределенности: сборник научных трудов в 2-х т. Самара: Самар. гос. техн. ун-т, 2018.

Балина М. Литературная репрезентация детства в советской и постсоветской России. Детские чтения. 2012;1:12–42.

Батлер Д. Гендерное беспокойство. Гапова Е, Усамнова А, ред. Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи: 2000. с. 297–346.

Бахтин М.М. К философии поступка. Бахтин М.М. Собр. соч. Т 1. Философская эстетика 1920-х. Бочаров С. Г, Николаев Н. И ред. Москва: Русские словари. Языки славянской культуры, 2003. с. 7–68.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Бахтин ММ. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. с. 234–407.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство; 1979.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука; 2000. с. 9–226.

Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Москва: Медиум, 1995.

Бицилли П. Салимбене и Данте. Бицилли П.М. Избранные труды по средневековой истории. Россия и Запад. Москва: Языки славянских культур, 2006. с. 462–490.

Большакова А.Ю. Архетип — концепт — культура. Вопросы философии. Москва. 2010;7:47–57.

Бубер М. Я и Ты. Бубер М. Два образа веры. М., 1995. с. 16–92.

Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов. Веселовский А.Н., Шайтанов, сост., коммент. Избранное: Историческая поэтика. Москва: РОССПЭН; 2006. с. 535–573.

Волошин М.А. Откровение детских игр. Волошин М.А. Избранные стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники. М.: Московский рабочий, 1989.

Гадамер Х-Г. Истина и метод: Основы филос. Герменевтики. Москва: Прогресс, 1988.

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. Москва: Наука. Восточная литература, 1994.

Грицанов А.А. Новейший философский словарь. Минск: Изд-во В.М. Скакун, 1998.

Гроголева О.Ю., Чупикова О.А. Взаимосвязь социально-психологичсеких характеристик прощения как феномена межличностного общения с агрессией: гендерный аспект. Вестник Омского университета. 2014;1:4–16.

Губайдуллина А.Н. «Взрослое слово» в современной поэзии для детей. Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012;3(19):59–65.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. Москва: Искусство, 1994.

Гугнин А.А. Серболужицкая литература XX века в славянско-германском контексте. Москва: Индрик, 2001.

Гульцев А.И. Современная детская литература Великобритании: историко-культурологические аспекты:. дисс. … к. культурол. н. 10.01.03. Москва, 2002.

Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2006.

Джабраилова А.Ш. От архетипа к симулякру. Философия и культура. 2018;4: 72–77.

Добрицкая И.Г. Мировая детская литература. Минск, МГПУ, 2015.

Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Москва: Канон, 1996.

Зелезинская Н. Диалоги с подростками: Джей Эшер. Вопросы литературы. 2018;5:126–52.

Зелезинская Н.С. Подростковая литература как зеркало общества. Вопросы литературы. 2020;1:159–175.

Зелезинская Н.С. Суицид и вина как центральные темы современной подростковой литературы. Стулов Ю.В,, ред. Актуальные проблемы изучения и преподавания англоязычной литературы. Минск: МГЛУ, 2019. с. 39–47.

Зелязінская Н., Цішкевіч М. Новае ў развіцці жанра young adult. Маладосць. 2021;1:97–100.

Зелязінская Н.С. Ці магчымы амерыканскі прадлемны падлеткавы і моладзевы раман у нас: кампаратыўны аналіз. Важнік С. А, Бельскі А. І, ред. Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы XIII Міжнар. навук. канф., прысвеч. 100-годдзю БДУ і 90-годдзю з дня нарадж. чл.-кар. НАН Беларусі праф. А.А. Лойкі, Мінск, 28–29 кастр. 2021 г. Мінск : БДУ, 2021. с. 176–180.

Жук І. Матыўная прастора беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя: манагр. Гродна : ГрДУ імя Я. Купалы, 2009.

Иванова М.Г. Духовное развитие как отражение архетипических сюжетов и смыслов культуры. Философия и культура. 2017;8:128–146.

Ильин Е.П. Эмоции и чувства. СПб.: Питер, 2002.

Каграманов Ю. Крик Майастры: Перспектива консервативной революции в Европе. Дружба народов. 2013;2:170–186.

Козлов А.С. Архетип. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1996. с. 194–195.

Козлова Н.С., Алтухова Л.В. Влияние уровня образования на чувство вины. Интеграция образования. 2016. Т l. 20;1:63–72.

Кон И.С. В поисках себя. Личность и ее самосознание. М.: Политиздат, 1984.

Колчева Э.М. Понятие «культурный архетип» как инструментарий анализа национального искусства. Знание. Понимание. Умение. 2015;1:254–263.

Корань Л.Д. Беларуская проза XX стагоддзя: дынаміка жанравых структур. Мінск: ВПП «Новік», 1996.

Кошкина Е.Г. Социально-культурная детерминация коллективного знания об объективной пространственной действительности Средневековья (на примере лексико-семантической системы средневерхненемецкого). Ахметова Г. Д, ред. Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). СПб.: Реноме, 2012. с. 131–8.

Лауретис Т. де. Риторика насилия. Гапова Е., Усамнова А. Антология тендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000. с. 347–72.

Левинас Э. Диахронизация и репрезентация. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998. с. 142–62.

Литвинова М.А. Рецензия: Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: учебник для студентов высших педагогических учебных заведений. М., 2005. Филологический класс. 2006;16:84–5.

Литовская М., Маслинская С. От редакции. Детские чтения. 2020; 17(1):6–10.

Лотман Ю. Дом в «Мастере и Маргарите». Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2000. с. 313–20.

Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. СПб.: 2000. с. 255–265.

Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Лотман ЮМ. Избранные статьи (в 3-х т.). Таллин: Александра, 1993. Т. 1. с. 413–447.

Макогон И.К., Ениколопов С.Н. Проблемы оценки стыда и вины. Психология в России: современное состояние. 2013; 6(4):168–75.

Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов. Тыняновский сборник. Рига, 1990. с. 133–134.

Маслинская С.Г. Насилие и травма в детской литературе 1941–1945 годов. Русская литература. 2019;2:194–203.

Маслинская С. Новые чудовищные места: пионерский лагерь в современной детской литературе. Топографии популярной культуры. Москва: НЛО, 2015. с. 165–180.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. Москва: РГГУ, 1994.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Москва: Культура, Прогресс, 1995.

Минералова И.Г. Детская литература. Москва: Владос, 2003.

Минина В.Г. Сохранение голоса рассказчика в переводе (на материале романа М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки»). Воробьева С.В., ред. Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире : материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию Белорус. гос. ун-та, Минск, 29–30 окт. 2020 г. Минск: БГУ, 2020. С. 177–182.

Муздыбаев К. Переживание вины и стыда: монография. СПб.: Институт социологии РАН, 1995.

Новицкая И.Я. Шведская литературная критика и журналистика о становлении детской и юношеской литературы Швеции: дисс. … канд. фил. наук. 10.01.10. Москва, 2007.

Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: сб. Тертерян И, Матяш Н, сост. М.: Радуга, 1991.

Пастушкова О.В. Гуманизм и индивидуализм. Вестник Воронежского государственного технического университета. 2011;7(6):172–5.

Плотников Н. Сны Заратустры. Логос. 1999;11–12:13–6.

Погорелая Е.А. О двух романах 2018 года в свете проблемы взросления. Вопросы литературы. 2019;6:104–116.

Половцев Д.О. Герои романов М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» и К. Летт «Мальчик, который упал на Землю»: сопоставительный аспект. Воробьева С.В., ред. Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире : материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию Белорус. гос. ун-та, Минск, 29–30 окт. 2020 г. Минск: БГУ, 2020. с. 182–5.

Пригожин И. Философия нестабильности. Вопросы философии. 1991;6:46–57.

Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

Пятроўская Т.М. Мадэль значнага дарослага ў сучасных падлеткавых творах. Мосейчук Т.В. Куляшоўскія чытанні: Сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции,

Могилев, 18–19 апреля 2019 г. Могилев: Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова, 2020. с. 328–331.
Радаев В.В. Миллениалы на фоне предшествующих поколений: эмпирический анализ. Социологические исследования. 2018;3:15–33.
Рогачевская М.С. Волшебный свет детской литературы. Розбоудова Л., Васильева Л.А., ред. Детское чтение в контексте мировой культуры. Univerzita Karlova. Karolinum. Praha, 2019:155–177.
Сабельникова Е.В., Хмелева Н.Л. Инфантилизм: теоретический конструкт и операционализация. Образование и наука. 2016;3:89–105.
Сенне К. Советское детство: история болезни. Тема инвалидности в советской детской литературе (1930–1990-е гг.). Детские чтения. 2020;1(17):90–114.
Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
Силантьев И.В. Русская литература XIX–XX вв. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004.
Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. Москва: Языки славянских культур, 2009.
Сінькова Л.Д. Дынаміка жанравых структур у беларускай прозе XX ст. Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія. Мінск : Універсітэцкае. 1996;1:3–7.
Сінькова Л. Беларуская «звышлітаратура»: літаратуразнаўчыя і літ.-крыт. артыкулы. Мінск, Кнігазбор, 2019.
Скуратовская Л.И. Основные жанры английской детской литературы конца XIX — начала XX века. Днепропетровск, 1984.
Смирнов И.И. Между цинизмом и кинизмом. Studia culturae. 2002;3:154–60.
Слотердайк П. Критика цинического разума. Екатеринбург: У-Фактория, Москва: АСТ, 2009.
Слотердайк П. Солнце и смерть. Диалогические исследования. Санкт-Петербург: ИД Ивана Лимбаха, 2015.
Соловьева Т.В. Мари-Од Мюрай: вовлекая другого. Вопросы литературы. 2018;1:136–148.
Соловьева Т.В. Не быть островом. Детская литература начала XXI века. Вопросы литературы. 2017;1:90–114.
Соловьева Т.В. Ларс Соби Кристенсен. Простая симметрия тройного прыжка. Вопросы литературы. 2018;4:73–89.
Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. Москва: Академия, 2010.
Тамарченко Н.Д., автор-сост. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия. Москва: РГГУ, 2002.
Таунсенд С. Тайный дневник Адриана Мола. Москва: Фантом Пресс, 2012.
Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы: в 2 т. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010.

Федотова Л.В. Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе: Вторая половина XX века. Майкоп, 2003.

Франц М-Л. Фон. Феномены Тени и зла в волшебных сказках. М.: Класс, 2010.

Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году. СПб.: Наука, 2007.

Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва: Наука, 2003.

Хайдеггер М. Исток художественного творения. Москва: Академический Проект, 2008.

Халапсис А.В. Глобализация и индивидуализм. Політологічний вісник. 2007;30:31–44.

Хендерсон Дж. Культуральное бессознательное. Психологический анализ культурных установок. 2-ое изд. Москва: Добросвет; КДУ, 2007.

Хелман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы. Москва: Новое литературное обозрение, 2016.

Хомич Э.П. Проблемное поле подростковой литературы. Мир науки, культуры, образования. 2016;1(56):325–327.

Черняк М. Дети и детство как социокультурный феномен: опыт прочтения новейшей прозы XXI века. Балина М, ред. Конструируя детское: филология, история, антропология. М.; СПб.: Азимут, Нестор-История, 2011. с. 49–62.

Шульгина Д.Н. Культура значения и культура присутствия // Вестник Воронежского государственного технического университета. 2010. vol. 6. № 1. P. 85–87.

Эриксон Э. Идентичность, юность и кризис. Москва: Прогресс, 1996.

Эстес К. Бегущая с волками. Киев: София, 2008.

Юзефович Г. Английский роман-головоломка, трогательный хоррор и совсем не сентиментальная история о тяжелом детстве. Три захватывающих переводных романа для долгих выходных. Медуза. 2018. 3 ноября.

Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. с. 97–128.

Юнг К.Г. Структура психики и процесс индивидуации. Москва: Наука, 1996.

Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI–XIII: эпоха, быт, костюм. Москва: Искусство, 1978.

Якушева Г.В. Архетип. Николюкин А.Н., ред. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва: Интелвак, 2003. с. 59.

Aggraini T.E. The Characteristics of Child-to-Adult Crossover Literature: Dissertation. The Ohio State University, 2015.

Ahmad S., Dr. Nadarajan S. Investigating Stylistic Devices in Alice Sebold's The Lovely Bones. Modern Research Studies. An International Journal of Humanities and Social Sciences. 2018;5(4):226–38.

Ahmad S., Nadarajan S. Thought Presentation in Alice Sebold's The Lovely Bones. Journal of Language and Literature. 2020;20(1):70–9.

Asher J., Freeburg J., Stokely J. A Foreword. Asher J., Freeburg J, Stokely J. Piper. Razorbill: Penguin Random House, 2017. p. 3–8.

Ahmad S. Silencing of Rape: Treatment of Rape Events and Rape Victims by Media and Fiction. Jurnal Komunikasi-Malaysian Journal of Communication. 2020;36(1):419–35.

Bennett A. Plotting Murder: Genre, Plot and the Dead Narrator. In: Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction. London: Palgrave Macmillan, 2012. p. 98–117.

Berkowitz D. E. Framing School Violence and Bullying in Young Adult Manga. London: Palgrave Macmillan, 2020.

Bird J. Welcome! The Future of Us: Book Report. Forever Yong Adult. 2011. November 29.

Bliss A. V. "Share Moments, Share Life": The Domestic Photograph as a Symbol of Disruption and Trauma in The Lovely Bones. Women's Studies. Abingdon: Taylor & Francis, 2008;37(7):861–84.

Borg K. Narrating Trauma: Judith Butler on Narrative Coherence and the Politics of Self-Narration. Philosophy and Life Writing. 2018;15(3):447–65.

Buchheim E. S. The Pied Piper of Hameln. The Folklore Journal. 1884; IV:207–10.

Bufaccio V., Gilson J. The Ripples of Violence. Feminist review. 2016;112:27–40.

Butler B. '13 Reasons Why' depicts a graphic suicide. Experts say there's a problem with that. The Washington Post. 2021. April 14.

Cain B. Dirge of the Awakened Ones. Independently published, 2020.

Callus I. (Auto)Thanatography or (Auto) Tanatology? Mark C. Taylor, Simon Critchley and the Writing Desk. Forum for Modern Language Studies. 2005;41(4):427–38.

Cart M. From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature. Voices from the Middle. 2001;9(2):95–97.

Cart M. Young Adult Literature: From Romance to Realism // Study and Scrutiny Research on Young Adult Literature. 2018;3(1):67–71.

Coats K. The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature. Bloomsbury Academic, 2017.

Coe R. When the Grass was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood. New Haven: CT: Yale UP, 1984.

Cole P. B. Young Adult Literature in the 21st Century. NY: McGraw Hill, 2009.

Corneal D. A. Judy Blume Forever: The Perfect Blume Book at Every Age. Brightly: Raise Kids Who Love to read. Available from: https://www.readbrightly.com.

Critical Exploration of Young Adult Literature: Identifying and Critiquing the Canon / ed. by V. Malo-Juvera, C. Hill. London: Routledge, 2019.

Czarnowsky L–M von. The Postmortal Rape Survivor and the Paradox of Female Agency across Different Media: Alice Sebold's Novel the Lovely Bones and Its 2009 Film Adaptation. Semantics Scholar. 2013; 13. Available from: https://www.semanticscholar.org/paper/

Curwood J. S. Redefining Normal: A Critical Analysis of (Dis)ability in Young Adult Literature. Childrens Literature in Education. 2013;44(1):15–28.

Darby A. Publishing Weekly Talks with Alice Sebold. Publishers Weekly. 2002. June 17. p. 1.

Donaldson K. Why Peter Jackson Failed So Hard with the Lovely Bones. Syfywire. 2019. December 13.

Eccleshar J. Teenage fiction. Realism, romances, contemporary problem novels. Eccleshar J., editor. Children's Literature [Internet]. 2016–2022. Available from: https://schoolbag.info/literature/children/139.html

Egoff Sh. Problem Novel. Only Connect: coll. Works / ed. S. Egoff. Ontario: Oxford University Press, 1980. P. 356–369.

Elmore E. Young Adult Literature: the Reality on the Page. Lakeland: Southeastern University, 2017.

Flood A. Judy Blume: 'I thought, this is America: we don't ban books. But then we did. Interview. The Guardian. 2014. June 14.

Bodart J.R. Radical Reads 2: Working with the Newest Edgy Titles for Teens. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. Kindle Edition.

Fukuyama F. The End of History? The National Interest. 1989;16:3–18.

Fukuyama F. Identity: Contemporary Identity Politics and the Struggle for Recognition. Profile Books, 2018.

Furedi F. How Fear Works: Culture of Fear in the 21st Century. Bloomsbury Continuum, 2018.

Gilbert-Hickey M. Race in Young Adult Speculative Fiction. University Press of Mississippi, 2021.

Gottlieb A. Judy Blume. The Shalvi: Hyman Encyclopedia of Jewish Women. Available from: https://jwa.org/encyclopedia/article/blume-judy.

Hale M. Review: 13 Reasons Why She Killed Herself, Drawn Out on Netflix. The New York Times. 2017. March 30.

Hartley-Kroeger F. Silent Speech: Narration, Gender and Intersubjectivity in Two Young Adult Novels. Children's Literature in education. 2011;42(4):276–88.

Heines S. The Rape of Tarquin. Shakespeare Quarterly. 1959;10:451–3.

Hill C. The Critical Merits of Young Adult Literature. London: Routledge, 2014.

Hipple T. Claiborne J. The Best Young Adult Novels of All Time, or The Chocolate War One More Time. English Journal, High school edition. Urbana. 2005;94(3):99–102.

Hofstede G. Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values. Administrative Science Quarterly. Johnson Graduate School of Management, Cornell University. 1983;28(4):625–9.

Kakutani M. Books of the Times: The Power of Love Leaps The Great Divide of Death. The New York Times. June 18, 2002. p. 1.

Kiaei S, Safdari M. Hyper-reality in Sebold's The Lovely Bones. International Journal of Comparative Literature & Translation Studies. 2014; 2:53–58.

Kierkegaard S. (Johannes De Silentio) Fear and Trembling. Vigilius Haufniensi, 2018.

Kierkegaard S. Kierkegaard's Writings, XIX, Volume 19: Sickness Unto Death: A Christian Psychological Exposition for Upbuilding and Awakening. Princeton: Princeton University Press, 2013.

Koisnov D. Caught in the Web: Children's Books. Sunday Book Review. The New York Times. 2011. № 10.

Kokkova L. The Embodied Child: An Introduction. Harde R, Kokkola L, editors. The Embodied Child: Reading in Children's Literature and Culture. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Group, 2018. P. 1–21.

Liljeqvist H, Warnqvist Å. Breaking records and Silences: an account of the IRSCL Congress 2019 "silence and silencing in children's literature". Children's Readings: Studies in Children's Literature. 2021;19(1):409–13.

Lindsay J. The Ethical Value of Individuality // International Journal of Ethics. 2021;30(4):423–449.

Luscombe B. 10 Questions for Jodi Picoult: Best-selling novelist Jodi Picoult on the right to die, being famous in New Hampshire and howling like a wolf. Time. 2012. March 05.

Manson M. The Subtle Art of Not Giving a F*ck: A Counterintuitive Approach to Living a Good Life. Harper, 2016.

Michaud J.S. Hinton and the Y.A. Debut. The New Times. 2014. October 14.

Morris P. Imagining Inclusive Society in Nineteenth-Century Novels: The Code of Sincerity in the Public Sphere. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

Peck R. Teaching Teacher a Lesson. The New York Times. 1978. April 30. P. 14.

Pertiwi M. The Portrayal of Women in Alice Sebold's The Lovely Bones: Thesis. Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang, 2021.

Rodogno R. Legal Theory. Cambridge: Cambridge University Press. 2010/3;16(1):59–76.

Rich M. A Story of a Teenager's Suicide Quietly Becomes a Best Seller. The New York Times. 2009. March 9.

Rizki A. Maturation Beyond the Grave: A Narratology Reading to Susie Salmon in Alice Sebold's the Lovely Bones. English Language Education, Universitas Negeri Malang. 2013;4(2):42–7.

Rocksburgh S. The Art of the Young Adult Novel. The Alan Review. Winter 2005;32(2):4–10.

Savage J. Teenage: The Creation of Youth Culture 1845–1945. Viking Adult, 2007.

Sahota S. An examination of the narrative devices employed in Alice Sebold's The Lovely Bones: Thesis. Western Sydney University. 2017.

Scheu R. Peter Sloterdijk: «Die Sitten verwildern, die Gerechtigkeit ist obdachlos». Neue Zürcher Zeitung. 2018. Veröffentlicht am 30. März.

Seeburger F. The Open Wound: Trauma, Identity, and Community. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

Segabinazi D.M. Literatura Juvenil e/ou Literatura Young Adult: Duas Faces da Mesma Moeda? E-Scrita-Revista Do Curso De Letras Da Uniabeu. 2021;12(2):193–207.

Shivani A. Chad Harbach's The Art of Fielding: College Baseball as an Allegory for American National Greatness. The Cambridge Quarterly. 2014:43(1):39–59.

Sloterdijk P. Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Strickland A. A Brief History of Young Adult Literature. Cable News Network, Inc. Time Warner Company, 2013.

Trupe A. Thematic Guide to Young Adult Literature. Greenwood, 2006.

Tucker N., Eccleshare J. The Rough Guide to Books for Teenagers. London: Rough Guides, 2003.

Tuinen van S. A Thymotic Left?: Peter Sloterdijk and the Psychopolitics of Ressentiment. Symploke. 2010;18(1–2):47–64.

Wehling-Giorgi K. Picturing the Fragmented Maternal Body: Rethinking Constructs of Maternity in the Novels of Elena Ferrante and Alice Sebold's Writing. MLN. 2019;136(1):118–142.

Whitney S. Uneasy Lie the Bones: Alice Sebold's Postfeminist Gothic. TULSA. Studies in Women's Literature. 2010;29(2):351–67.

Wolfe Sh., Coats K., Jenkins P.E. Ch. Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature. New York: Routledge, 2010.

Butler B. '13 Reasons Why' depicts a graphic suicide. Experts say there's a problem with that. The Washington Post. April 14.

УПОМЯНУТЫЕ В МОНОГРАФИИ ПОДРОСТКОВО-МОЛОДЕЖНЫЕ РОМАНЫ

About a Boy (Мой мальчик / Про мальчика) by Nick Hornby, 1998

Absolutely, Positively Not (Абсолютно несомненно нет) by D. LaRoshel, 2005

Accidents of Nature (Природные катаклизмы) by Harriet McBryde, 2006

All My Puny Sorrows (Все мои жалкие печали) by Miriam Toews, 2014

All the Bright Places (Ты не виноват / Все радостные места) by Jennifer Niven, 2015

A Clockwork Orange (Заводной апельсин) by Anthony Burgess, 1962

A Portrait of the Artist as a Yong Man (Портрет художника в юности) by James Joyce, 1916

An Abundance of Katherines (Многочисленные Катерины) by John Green, 2007

Are You There God? It's Me, Margaret (Это ты, Бог? Это я, Маргарет) by Judy Blume, 1970

Aristotle and Dante Discover the Secrets of the Universe (Аристотель и Данте открывают секреты Вселенной) by Benjamin Alire Sáenz, 2012

The Art of Being Normal (Искусство быть нормальным) by Lisa Williamson, 2015

Ask Me No Questions (Не задавай мне вопросы) by Marina Budhos, 2001

Awaken (Пробужденная) by Katie Kacvinsky, 2011

Before I Die (Я до тебя / До встречи с тобой) by Jenny Downham, 2007

Behind the Bedrom Wall (За стеной спальни) by Laura Williams, 1996

Black Swan Green (Лужок Черного Лебедя) by David Mitchell, 2006

They Both Die at the End (В конце они оба умрут) by Adam Silvera, 2017

The Boy in the Striped Pajamas (Мальчик в полосатой пижаме) by John Boyne, 2006 *Brown Girl Dreaming* (Мечты коричневой девочки) by Jacqueline Woodson, 2014

The Book Thief (Книжный вор) by Markus Zusak, 2005

The Catcher in the Rye (Над пропастью во ржи) by J.D. Salinger, 1951

The Chocolate War (Шоколадная война) by Robert Cormier, 1974

Concrete Rose (Роза на бетоне) Angie Thomas, 2021

Coraline (Коралина) by Neil Gaiman, 2002

The Crystal Cave (Кристальный грот) by Mary Stewart, 1970

Curious Incident of the Dog in the Night-Time (Загадочное ночное убийство собаки) by Mark Haddon, 2004

Daniel's Story (История Дэниэла) by Carol Matas, 1993

Dear Martin (Дорогой Мартин) by Nic Stone, 2017

Diary of a Wimpy Kid (Дневник слабака) by Jeff Kinney, 2007

Dinky rouge sang (Кроваво-красная машинка) de Marie-Aude Murail, 1992

The Earth, My Butt, and Other Big Round Things (Земля, моя задница и другие большие круглые вещи) by Carolyn Mackler, 2003

Everything, Everything (Все-все) by Nicola Yoon, 2017

Extremely Loud and Incredibly Close (Жутко громко и запредельно близко) by Jonathan Foer, 2013

The Fault In Our Stars (Виноваты звезды) by John Green, 2012

The Future of Us (Наше будущее) by Jay Asher, 2011

Five Feet Apart (В метре друг от друга) by R. Lippincott, M. Daughtry, T. Iaconis, 2018

Flowers in the Attic (Цветы на чердаке) by V.C. Andrews, 1979

Go Ask Alice (Иди, спроси Алису) by Beatrice Sparks, 1971

The Hate You Give (Ненависть, которую ты порождаешь) by Angie Thomas, 2017

Heads You Win, Tails I Lose (В любом случае я проиграю) by Isabelle Holand, 1973

Highly Illogical Behavior by J.C. Whaley, 2016.

History of a Suicide: My Sister's Unfinished Life (История суицида: неоконченная жизнь моей сестры) by Jill Bialosky, 2011

House Rules (Последнее правило) by Jodi Picoult, 2010

I am Cheese (Я – сыр) by Robert Cormier, 1997

If I Stay (Если я останусь) by Gayle Forman, 2009

Ishavspirater (Пираты Ледового моря[81]) Frida Nilsson, 2015

It's a Kind of a Funny Story (Это очень забавная история) by Ned Vizzini, 2010

I Was Here (Я была здесь) by Gayle Forman, 2015

Jane Anonymous (История Джейн N) by Laurie Faria Stolarz, 2020

The Kite Runner (Бегущий за ветром) by Khaled Hosseini, 2003

Looking for Alaska (В поисках Аляски) by John Green, 2005

The Lovely Bones (Милые кости) by Alice Sebold, 2002

The Love Letters of Abelard and Lily (Любовные письма Абеляра и Лили) by Laura Creedle, 2017

Love's Suicide (Самоубийство любви) by Jennifer Foor, 2014

Me Before You (Я до тебя / До встречи с тобой) by J.-J. Moyes, 2012

My Sister's Keeper (Ангел для сестры) by Jodi Picoult, 2004

Nineteen Minutes (Девятнадцать минут) by Jodi Picoult

Number the Stars (Сосчитай звезды) by Lois Lowry, 1989

---

[81] В переводе со шв. О. Мяэотс.

One of Us Is Lying (Один из нас лжет) by Karen M. McManus, 2017
Paper Towns (Бумажные города) by John Green, 2008
Pax (Пакс) by Sara Pennypacker, 2016
The Perks of Being a Wallflower (Хорошо быть тихоней) by Stephen Chbosky, 1999
Piper (Дудочник) by J. Asher, J. J. Freeburg, ill. by J. Stokely, 2017
Pollyanna (Полианна) by E. H. Porter, 1913
The Raven Boys (Воронята) by Maggie Stiefvater, 2012
Rotkäppchen muss weinen (Плачь, Красная Шапочка) von Hanika Beate Teresa, 2009
Rules of Rain (Правила дождя) by Leah Scheier, 2017
Sal (Меня зовут Сол) by Mick Kitson, 2018
Sowieso und uberhaupt (Само собой и вообще) Christine Nöstlinger, 1991
Speak (Говори) by Laurie Halse Anderson, 1999
Suicide Notes (Суицидальные записки) by Michael Thomas Ford, 2008
The Suicide Shop (Магазин самоубийств) by Jean Teulé, Sue Dyson, 2008
Suicide (Самоубийство) de Édouard Levé, 2008
Suicide Watch (Суицидальная вахта) by Kelley York, 2012
SG — Suicide Game (СИ – суицидальные игры) by Haidji, 2013
The Taxi Driver's Daughter (Дочь таксиста) by Julia Darling, 2004
Thirteen Reasons Why (Тринадцать причин почему) by Jay Asher, 2007
Three Feet Apart (В метре друг от друга) by Rachael Lippincott, 2019
Tobie Lolness (Тоби Лолнесс) de Timothée de Fombelle, 2007
Twilight Saga (Сумерки) by Stephenie Meyer Meyer, 2005–2008
The Virgin Suicides (Девственницы-самоубийцы) by Jeffrey Eugenides, 1993
We Were Liars (Мы были лжецами) by E. Lockhart, 2014
What Light (Волшебный свет) by Jay Asher, 2016
Wintergirls (Зимние девушки) by L. H. Anderson, 2009
What If It's Us (А что, если это мы) by Adam Silvera, 2018
«Время всегда разное» Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак, 2019
«Минус один» Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак, 2018
«Охота на Василиска» Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак, 2014
«Пока я на краю» Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак, 2016
«52 февраля» Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак, 2014
«Сломанная собачка» Ирины Бутенко, 2021

Научное издание

Зелезинская Наталья Станиславовна

ГДЕ БУМАЖНОЕ СТАНОВИТСЯ РЕАЛЬНЫМ. Новые мотивы англоязычного подростково-молодежного романа

Ответственный за выпуск *Т. Ф. Рослик*
Дизайн обложки *Д. Э. Герасимовича*
Компьютерная верстка *О. Б. Гришина*

Подписано в печать 14.08.2020. Формат 60 × 84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 13,95. Уч.-изд. л. 17,5.
Тираж 100 экз. Заказ 370.

Республиканское унитарное предприятие
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий № 1/159 от 27.01.2014.
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.

Отпечатано с оригинала-макета заказчика
в республиканском унитарном предприятии
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.